This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

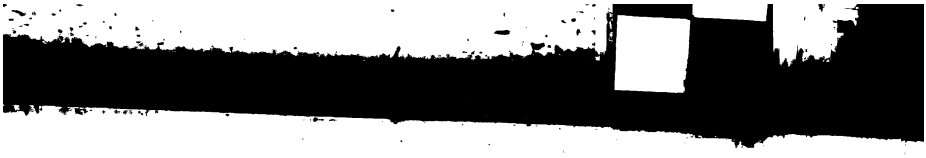
+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

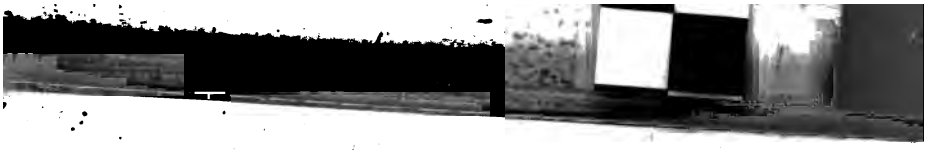
+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

NYPL RESEARCH LIBRARIES
3 3433 07572499 1





[redacted]

1. Schiller,

Schiller als Dramaturg.

Beiträge zur deutschen Litteraturgeschichte
des achtzehnten Jahrhunderts

von

Albert Köster.

Berlin.
Verlag von Wilhelm Hertz.
(Besser'sche Buchhandlung.)
1891.

3159984

THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY

3159984A
ASTOR, LENOX AND
TILDEN FOUNDATIONS
R 1927 L

Herrn Professor Dr. Erich Schmidt

in Dankbarkeit und Verehrung

gewidmet.

1. Schillen,

Schiller als Dramaturg.

Beiträge zur deutschen Litteraturgeschichte

des achtzehnten Jahrhunderts

von

Albert Köster.

Berlin.

Verlag von Wilhelm Hertz.

(Besser'sche Buchhandlung.)

1891.

3158984

THE NEW YORK
PUBLIC LIBRARY

3158984A
ASTOR, LENOX AND
TILDEN FOUNDATIONS
R 1927 L

Herrn Professor Dr. Erich Schmidt

in Dankbarkeit und Verehrung

gewidmet.

Vorrede.

Der Titel, unter welchem die nachfolgenden Aufsätze zusammengefaßt sind, empfahl sich durch seine Kürze. Von der Mannheimer Zeit, als Schiller wirklich angestellter Dramaturg oder Theaterdichter war, ist wenig zu sagen, weil die „Dramaturgie", die ein Denkmal seiner Thätigkeit sein sollte, nicht zu Stande kam. Abgerissen liegt dieses eine Jahr enger Verbindung mit dem Theater da, und keine Brücke führt hinüber zu jener zweiten, glänzenderen Epoche, da Schiller im Verein mit Goethe der Weimarer Bühne seine ganze Kraft widmete. Von dieser Zeit soll auf den folgenden Blättern die Rede sein.

In ihr erscheint neben den originalen Dramen eine stattliche Anzahl von Bühnenbearbeitungen und Übersetzungen fremder Stücke. Nicht nach einem streng festgehaltenen, beengenden Plane verfahren die beiden Freunde, sondern wie Lust oder Bedürfnis es gebietet, schenken sie der heimischen Bühne in bunter Reihenfolge neu gewonnenen Besitz. Bald gilt es eine alte Ehrenschuld abzutragen, bald handelt es sich um ein interessantes Experiment; dann wieder wirken rein äußere Veranlassungen bestimmend ein, ein Wunsch des Herzogs oder der Geburtstag der Herzogin.

Sehr verschiedenartig an Form und Inhalt sind diese Bühnenbearbeitungen: Tragödie, dramatisches Gedicht, Märchen und Lustspiel sind vertreten. Und Schiller besonders greift kühn in die Litteratur fremder Völker hinüber. Dieser Beschaffenheit des Materials mußte die Darstellung

Rechnung tragen; und so gliedert sie sich von selbst in eine Reihe von Aufsätzen, deren jeder einer besonderen Nation gewidmet ist. Was zur Erklärung und Beurteilung der Absichten, der Methode und der Erfolge des Dichters beitragen konnte, ist in weitestem Umfange herangezogen worden. Besonders mußte die Untersuchung mehrfach auf verwandte Bühnenbearbeitungen und Übersetzungen Rücksicht nehmen, um auf diese Weise den Einfluß der Tradition von Schillers selbständiger Arbeit zu sondern.

Die Resultate sind in dem ersten, darstellenden Teile vorgetragen, der zweite Teil gibt in seinen Anmerkungen und Excursen über die Gewinnung der Resultate Rechenschaft und nennt die benutzten Hülfsmittel. Der Schillersche Text wird nach der historisch-kritischen Ausgabe — trotz ihrer oft unbegreiflichen Verszählung — citirt; nur für den „Egmont" ist die übersichtlichere Ausgabe Boxbergers in Spemanns National-Litteratur Bd. 124 herangezogen worden. Durchgängig wurde die Orthographie der citirten Schriften beibehalten.

Der Verfasser erfüllt endlich die willkommene Pflicht, den Herren Prof. Erich Schmidt in Berlin, Prof. Bernhard Suphan und Oberbibliothekar Reinhold Köhler in Weimar und Hofrat Pollini in Hamburg für Rat und Hülfe seinen Dank auszusprechen und rühmend der Unterstützung zu gedenken, die ihm von den Bibliotheken zu Berlin, Göttingen, Hamburg, Leipzig, München, Weimar und Wien zuteil geworden ist.

Rellingen, im ehemaligen Wohnhause
Friedr. Ludw. Schröders,
den 9. Juli 1890.

R. R.

Inhalt.

Einleitung: Reform des Weimarer Theaters 1

Macbeth 17

I Analyse des Dramas und englische Bearbeitungen . . 19

II Shakespeare-Übersetzungen von Wieland und Eschenburg 45

III Macbeth-Bearbeitungen vor Schiller 56

IV Schillers Macbeth-Bearbeitung 74

Nathan der Weise 127

Turandot 145

I Motive des Märchens 147

II Das Märchen von Turandot 149

III Gozzis Fiaba „Turandot" 155

IV Werthes' Übersetzung von Gozzis Dramen 168

V Turandot-Bearbeitungen vor Schiller 168

VI Schillers Turandot-Bearbeitung 174

VII Aufführungen und Kritiken 210

VIII Gozzis Einfluß auf die deutsche Litteratur 214

Phädra 235

I Charakter der haute tragédie 237

II Gotters „Merope"; Goethes „Mahomet" und „Tankred" 242

III Schillers „Phädra" 263

Schluß: Bedeutung der Bühnenbearbeitungen 282

Anmerkungen 289

Register 337

Einleitung.

Als im Jahre 1791 Goethe die Leitung des Weimarischen Hoftheaters übernommen hatte, ging von Anfang an sein Streben dahin, nicht so sehr einzelne Künstler zu erziehen und dem Publikum große Einzelleistungen vorzuführen, als vielmehr ein tüchtig geschultes, zuverlässiges Zusammenspiel zu erreichen. Mit kleinen Aufgaben fing er an. Auf der deutschen Bühne herrschte damals das Conversationsstück, und ein natürlicher Ton der Unterhaltung war durch Ekhof begründet und vor Allem durch Schröder und Iffland verbreitet worden. Er wurde auch in Weimar gepflegt; und da die Natürlichkeit, eine misverstandene Natürlichkeit, erstes Gesetz war, so galt die Regel, daß man jeden Schauspieler ausschließlich und immer wieder die Rollen spielen ließ, die seiner Individualität und natürlichen Anlage entsprachen. Jeder Künstler erhielt damit seinen engen Kreis von Rollen und brauchte oft nichts andres als sich selbst mit möglichster Freiheit und Natürlichkeit zu spielen. Das änderte sich auch nicht, als im Juni 1794 die Annäherung zwischen Goethe und Schiller erfolgte und dieser letztere mit seiner früher in Mannheim erworbenen Erfahrung und seinen durch philosophische Spekulation errungenen Grundsätzen dem Freunde zur Seite treten konnte.

Erst gegen Ende des Jahres 1795 empfand Goethe drückend die Einförmigkeit des Spielplanes und den Mangel an frischer Anregung und Belebung. „Alles will schreiben und schreibt und wir leiden auf dem Theater die bitterste Noth“,

so klagt er am 26. December gegen Schiller. Und schon am 4. November hatte er sich an Iffland in Mannheim gewandt und diesen zum Gastspiel eingeladen; „in mehr als einer Rücksicht war mir Ihre Ankunft lange wünschenswerth.“ Am Charfreitage, den 25. März 1796, traf der große Künstler in Weimar ein und wurde dort nicht nur von Goethe, sondern auch von Schiller begrüßt. Denn dieser, obwol er den ganzen Winter seiner Krankheit wegen das Haus hatte hüten müssen, wollte es sich nicht nehmen lassen, zu diesem seltenen Ereignis von Jena herüber zu kommen und Goethes Gast zu sein. War doch auch für ihn in diesen Ostertagen ein neuer Frühling angebrochen. Sein Wallenstein-Drama, welches noch nicht als „poetische Idee“, sondern erst als „musikalische Gemüthsstimmung“ in ihm schlummerte, rang nach Gestaltung. Da wollte er denn, weil er dem Theater lange Jahre entfremdet war, durch die lebendige Anschauung sein Werk fördern. Er sah Iffland in allen Rollen; Goethe hatte ihm sogar, damit er im Theater ungestört sei, eine eigene Loge herrichten lassen. Der Verkehr in Goethes Hause wirkte heilsam auf ihn ein, er konnte nach dem langen schmerzlichen Winter an Körner schreiben: „Ich bin bei heiterm Humor.“ Und in dieser Stimmung fand er nach jahrelanger Pause wieder die erste praktische Annäherung an die Bühne.

Iffland hatte sich nämlich entschlossen, Goethes „Egmont“ zu spielen, und Schiller sich bereit erklärt, das Stück für die Bühne zu bearbeiten. Denn das war nötig. Vor acht Jahren, als das Trauerspiel eben im Druck erschienen war, hatte Schiller es recensirt und unter die Stücke gezählt, die nicht im strengen Sinne einheitlich zu nennen sind, sondern eine bunte Reihe getrennter Handlungen um einen Helden als Mittelpunkt gruppiren. Dabei hatte er allen diesen einzelnen Handlungen und Gemälden hohe Bewunderung gezollt; er hatte besonders auf die Volksscenen hingewiesen und die rührende Unterredung zwischen Egmont und Ferdinand. Auch die Charaktere schienen

ihm bewundernswert, Klärchen und Brackenburg, die Regentin und Alba. Nur mit der Figur des Helden ſelbſt konnte er ſich nicht einverſtanden erklären, die Sorgloſigkeit ohne jeden Grund ſchien ihm kein tragiſches Motiv; und der opernhafte Schluß des Stückes galt ihm als arger Misgriff.

Jetzt ſollte er in Weimar eben dieſes Stück für die Bühne bearbeiten; und er verfuhr nach Goethes eigenem Urteil grauſam, aber conſequent[1]). Zunächſt galt es, die Handlung ſtraffer zuſammenzufaſſen, denn das gedruckte Stück zerfiel in loſe an einander gereihte Scenen. Goethe hatte mit Maßhaltung eine Shakeſpeare'ſche Technik angewandt und dem Hörer das vielbewegte Treiben dadurch klar gemacht, daß er ihn abwechſelnd in die Niederung unter die Menge, und dann wieder auf die Höhe führte, um das Getriebe zu überblicken. Heimlich fügten ſich dazwiſchen die Klärchen-Scenen ein, bis auch ihren ſtillen Frieden der große Tumult verſchlang.

Schiller ſtrich, um das Stück zu vereinfachen, beide Auftritte der Regentin. So kam alſo die Regierung nur im Wiederhall unter dem Volke zu Worte, und um ſo einſamer ſteht die Alba-Scene da. Ja, nicht nur das Auftreten, ſchon die bloße Erwähnung der Margarethe von Parma wurde ſehr beſchränkt, oder, wo ſie unumgänglich nötig war, doch verkürzt. Dabei fiel aber leider auch Egmonts und Klärchens Unterhaltung über die Regentin mit der rührend ſchönen Stelle, wo der Graf unbedacht das Wort „jungfräuliche Scham" ausſpricht und das Mädchen, ſein Auge ſenkend, ſich an den Geliebten lehnt. Um ſolche Einbuße zu verhüten, haben daher im Jahre 1812 für eine erneute Darſtellung Wolff und Riemer die Scenen der Regentin wieder eingefügt[2]).

Kann man über dieſe Gewaltmaßregel Schillers geteilter Meinung ſein, ſo waren andre Zuſammenziehungen und Umſtellungen durchaus notwendig, um den häufigen Scenenwechſel zu beſchränken. Schiller ließ daher das Klärchen erſt in der Mitte des Dramas auftreten und zog die ihr gehörigen

Scenen des ersten und dritten Aktes in Eins zusammen. Ihre Scene mit den Bürgern legte er an das Ende des vierten Aufzuges, so daß nur das Schicksal der Liebenden sich im fünften Akte zu erfüllen hatte. Und diesen letzteren selbst vereinfachte er, indem er die zwei Kerkerscenen zu einer einzigen verschmolz.

An den Charakteren durfte er nicht viel rütteln, ohne den Bau des ganzen Stückes zu erschüttern; nur die drei Personen der Liebestragödie, Egmont, Klärchen und Brackenburg, erlitten leise Veränderungen. Ein einziges vertauschtes Wort in der Unterredung Egmonts mit Richard ist bezeichnend. Goethe läßt den Grafen auf die Ermahnung, weniger sorglos zu sein, ausrufen: „Ich soll leben, wie ich nicht leben mag“ (269, 42); Schiller ändert: „Ich soll leben, wie ich nicht leben kann“ und setzt also eine durch Anlage bedingte Naturnotwendigkeit ein, wo Goethe nur von Laune spricht. Und wenn es Schiller einst in seiner Recension getadelt hatte, „daß wir Egmonts Verdienste nur von Hörensagen wissen“, so suchte er hier bescheiden nachzuhelfen und ihn wenigstens etwas imponirender erscheinen zu lassen. Darum fügt er an das Ende seines ersten Aufzuges, nachdem Egmont den Streit der Bürger geschlichtet hat, noch ein Verhör mit Vansen ein (265, 29) und legt dem Grafen als effektvollen Aktschluß eine kräftige Strafrede in den Mund (266, 18). Die Absicht ist gewiß zu loben, nur fällt die Rede ganz aus dem Goetheschen Ton, und Egmont erscheint nicht als der leutselige Liebling des Volkes, sondern spricht fast die nämlichen Worte, die Schiller später seinem Geßler beilegte. Sehr beifallswürdig ist dagegen das Bemühen, den Grafen im Kerker tapferer und gefaßter erscheinen zu lassen; die allzu weichen, lyrischen Stellen sind getilgt und hie und da ein männlicherer Ton angestimmt[3]). Auch Ferdinands Klagen erscheinen gemäßigt.

Klärchens Rolle ist leider um ihre beiden Lieder verkürzt; „kein lustiges Lied hört man mehr“, klagt sie bei Schiller. Dagegen hat der Bearbeiter Sorge getragen, mehr als selbst

Goethe, daß das einfache Bürgerkind nicht aus dem schlichten Ton der Rede fällt; die allzu pathetischen Stellen der letzten Scenen sind deshalb gestrichen[4]). Ein wenig anders als Goethe faßte Schiller auch Klärchens Verhältnis zu Brackenburg auf. Er konnte sich vielleicht nicht so in die Seele des Bürgermädchens hineinversetzen, um zu begreifen, daß dieses, so lange es nichts Größeres kannte, mit einer sicheren Versorgung bei einem achtbaren Manne still zufrieden war, daß es diesem Manne leidenschaftslos mit geschwisterlicher Zuneigung anhing und, auch als der ritterliche Geliebte erscheint, ihn noch nicht verabschieden kann. Für Schiller war vielmehr auch auf Klärchens Seite ursprünglich innige Liebe für Brackenburg vorhanden, die erst seit Egmonts Dazwischentreten erloschen ist. Darum ist auch ihr Benehmen gegen den Bürgerssohn anders als bei Goethe. Nicht Klärchen mehr zieht den treuen Bewerber, trotzdem er ihr gleichgültig geworden ist, guten Herzens noch immer zu kleinen Diensten heran, sondern Brackenburg selbst bietet sich dazu an, und sie weist ihn ab (284, 33). Nicht die Stimme in der eigenen Brust, sondern Klärchen ruft Brackenburg begeistert zu, ein Mann zu sein in der Not des Vaterlandes (285, 1; 15; 22). Das Mädchen ist bei Schiller bewußt anspruchsvoller; ihr schwebt Egmonts ritterliche Erscheinung vor der Seele, darum genügt ihr die schwermütige Bescheidenheit des Jünglings, der seinen Schmerz auf der Flöte auskagt, nicht mehr[5]).

In vielen Aenderungen zeigt sich der geborene Dramatiker, der Mann mit dem scharfen Blick für das Wirksame. So meisterhaft die Goetheschen Volksscenen nach der Seite der Charakteristik der einzelnen Personen hin sind, Schiller weiß durch kleine Zuthaten ihre Gesammtwirkung noch zu erhöhen. Er weiß, daß eine tumultuarische Scene der allmählichen Steigerung bedarf. Nicht zu früh läßt er daher in dem Volksauflauf, den er an das Ende des ersten Aktes rückte, die ganze Menge schreien; sondern erst schelten die Wortführer, darauf

bilden sich die Parteien, und dann erst tost die große Masse. Als dann Egmont in den Streit eingreift, sorgt Schiller wieder dafür, daß kein plötzlicher Stillstand entsteht, sondern daß die Menge in Bewegung bleibt: Vansen läuft fort, Soldaten hinter ihm drein; und kaum ist die Unterredung auf der Bühne zu Ende, da bringen sie den Vansen gefangen, und der Pöbel drängt sich um ihn. So ist wenigstens in dieser einen Scene die Volksmenge mehr als Masse gefaßt, während sie sich im Original nur als begleitender Chor zu den Unterhaltungen einzelner trefflich gezeichneter Philister darstellt. Ueberhaupt ist ja Goethe der Schilderung des eigentlichen Aufruhrs sehr sorgfältig aus dem Wege gegangen, und es blieb Beethoven vorbehalten, hier mit genialer Freiheit das Werk des Dichters zu ergänzen.

Ergänzend griff auch Schiller ein, indem er die Wirkung des gesprochenen Wortes durch manche Bühnenanweisungen zu erhöhen suchte; und unter diesen letzteren befindet sich eine, die man bisweilen gröblichst misverstanden hat. Schon durch Goethes Text (316, 20) war es vorgeschrieben, daß bei der Verlesung des Todesurteils der Henker im Kerker erschien; Schiller fügte deshalb ausdrücklich hinzu: „Ein Vermummter im Hintergrunde.“ Und nur gestützt auf das, was der alte Genast aus getrübter Erinnerung erzählt[6]), hat man Schiller die unglaubliche Geschmacklosigkeit zugetraut, daß er mit diesem Vermummten im roten Mantel den Herzog Alba gemeint habe.

Wichtiger aber als diese kleinen Zuthaten, die ja eigentlich in Goethes Dichtung schon enthalten waren und nur von Schiller stärker betont wurden, ist um ihres Principes willen eine ganze Gruppe von Aenderungen. In seinem Aufsatze „Ueber die tragische Kunst“ hatte Schiller die Tragödie in erster Linie definirt als Nachahmung einer Handlung, und hinzugefügt, daß die einzelnen Begebenheiten im Augenblick ihres Geschehens, als gegenwärtig, vor die Einbildungskraft oder vor die Sinne gestellt werden müßten. Denn das blos

Erzählte, das Entfernte, das Vergangene schwäche den Eindruck und den teilnehmenden Affekt. Das hatte Deutschlands größter Tragiker offenbar von Englands größtem Dramatiker gelernt, denn bei diesem ist ein wichtiger Teil der erreichten Wirkungen, daneben aber auch oft der lockere Bau seiner Stücke aus eben diesem Princip herzuleiten. Nie aber hat Schiller diese aufgestellte Theorie auffälliger in die Praxis übertragen als in seiner Egmont-Bearbeitung; in seinen eigenen späteren Schöpfungen hat er den Grundsatz niemals streng befolgt, wie er denn überhaupt nicht der Ansicht war, daß seine philosophisch-ästhetischen Untersuchungen der Bühnenpraxis direkt zugute kommen und zum Recept erniedrigt werden sollten. Damals aber stand er als Redakteur der Horen noch ganz im Dienst der Kunsttheorie, und ihre Einwirkung auf die vorliegende Bühnenbearbeitung tritt deutlich hervor.

Was Goethe erzählt, das stellt Schiller vor die Augen des Zuschauers. Von der Leibwache Albas und ihrem Spionendienst in den Straßen Brüssels ist oft die Rede; Schiller bringt sie auf die Bühne und schließt in der Mitte des dritten Aufzuges die Unterredung der Bürger über die böse Zeit mit einem stummen geheimnisvollen Auftreten der Patrouille (283, 18). — Klärchen sagt kurz vor ihrem Tode von dem Giftfläschchen (312, 16): „Kennst du dies Fläschchen, Brackenburg? Ich nahm dir's scherzend, als du mit übereiltem Tod oft ungeduldig drohtest." Schiller ändert das „oft" in „einst" und benutzt die Situation im dritten Aufzuge (286, 1). Freilich, „scherzend" entreißt sie's ihm nicht, sondern ernst, „mit einem bedeutungsvollen Schweigen." — Im Kerker entgegnet Egmont auf Ferdinands Frage „Hattest du denn keine Freunde?" kurz: „Ich war gewarnt." Wir müssen es dem Egmont glauben, und eine Warnung von Seiten Oraniens ist auch vor unsern Ohren an ihn ergangen. Aber das genügte Schiller nicht. Er ließ darum mitten in die besonnene Unterredung Oraniens und Egmonts hinein den Geheimschreiber des letzteren „dringend

und erschrocken" ins Zimmer stürzen mit der Nachricht, Alba stehe an den Grenzen von Brabant. Damit erhielt zugleich das Publikum einen stärkeren Eindruck von der Wichtigkeit dieses Ereignisses. Ja, mit dieser einen Warnung ist es nicht genug, noch eine zweite ist sorgfältig vorbereitet. Egmont hat (271, 22) seinen Schreiber entlassen mit den Worten: „Bei meiner Klara (so nennt Schiller das Mädchen mehrfach) findest du mich, wenn etwas vorfällt." Und richtig, nach der herrlichen Liebesscene, nach Klärchens letzten Worten: „So laß mich sterben! Die Welt hat keine Freuden auf diese!" tritt wieder der Unglücksbote auf, diesmal mit der Ladung Albas und der Mahnung zur Flucht. So störte Schiller, um jeden dramatischen Effekt zu sichern, die schönste poetische Wirkung des Stückes.

Motivirend, ergänzend und erklärend griff er überall ein; dem Publikum durfte nicht das Kleinste unklar bleiben. Schon der Theaterzettel war durch erläuternde Zusätze und Titulaturen bereichert; vor der Scene Klärchens und der Bürger hält Brackenburg einen Monolog, nur um den Zuhörer über die Lage der Dinge aufzuhellen. Und ebenso legte Schiller am Ende der Kerkerscene dem Egmont eine längere Deutung der Vision in den Mund. Er hatte diesen Opernschluß überhaupt nur um des Publikums willen beibehalten[7]). Goethe sagt darüber in dem Aufsatz „Ueber das deutsche Theater": „Wegen der Erscheinung Klärchens sind die Meinungen getheilt; Schiller war dagegen, der Autor dafür; nach dem Wunsche des hiesigen Publikums darf sie nicht fehlen[8])."

Um stets die lebendigste Bühnenwirkung zu erzielen, unterzog Schiller auch den Dialog einer sorgfältigen Prüfung. An vielen Stellen wurde gekürzt, Entbehrliches getilgt, gesuchte Wendungen gestrichen; besonders war ihm in der Kerkerscene der einfachste Ausdruck der liebste. In anderen Auftritten wurde der Dialog mehr concentrirt, nur das Nächstliegende wurde in den Volksscenen verhandelt, allgemeine Reflexionen

aus dem sehr sachlichen Gespräch Albas und Egmonts beseitigt. Und immer wieder zeigt sich der Praktiker, der das geschriebene Wort nicht nur liest, sondern schon hört, und darum manchen Sätzen durch leichte Aenderung eine natürlichere oder angemessenere Betonung gibt (251, 18; 256, 12 u. s. f.). Auch war er stets nur Dramatiker und tilgte daher alle gar zu gefühlvollen Stellen, verfuhr also schon hier genau so wie später, nach Goethes Bericht, bei der Bearbeitung der Stella. „Er verkürzte den Dialog, besonders wo er aus dem Dramatischen ins Idyllische und Elegische überzugehen schien. Denn wie in einem Stück zu viel geschehen kann, so kann auch darin zu viel Empfundenes ausgesprochen werden. Und so ließ sich Schiller durch manche angenehme Stelle nicht verführen, sondern strich sie weg[9])." In demjenigen aber, was der Bearbeiter hie und da an die Stelle des Gestrichenen setzte, oder in dem, was er ganz frei erfand, traf er selten den Goetheschen Ton. Denn Goethes Dialog ist bei aller künstlerischen Zweckmäßigkeit doch frei und natürlich; es ist die Sprache des Lebens, die sich nur in den Momenten des höchsten Pathos gewaltig erhebt. Schiller dagegen redet stets die Sprache des Theaters, die von Vielen gehört sein will und dauernd mit starken Accenten arbeitet. Nur in einer Aeußerlichkeit folgte er Goethe. Bekanntlich zeigen die später abgefaßten Partien des „Egmont" ausgesprochen jambischen Tonfall. Das ahmte Schiller nach; ja, einige Stellen sind durchweg in Fünffüßlern geschrieben:

Komm zu dir, Liebe! Sieh, dein Egmont lebt,
Wird leben, was die Tyrannei auch spinnt!
Des Volkes Liebe — meine gute Sache
Verbürgen jedes Haar auf meinem Haupte[10]).

Alles in Allem, wie man auch von der einstigen Recension Schillers über den „Egmont" denken mag[11]), die Bühnenbearbeitung, welche der kranke Dichter in wenigen Tagen herstellte, fordert die höchste Achtung. Sie blieb auch nicht ausschließliches Eigentum des Weimarer Theaters, sondern gelangte

in späteren Jahren noch in mehreren andren Städten zur Darstellung[12]) und hat besonders bei bühnenkundigen Männern Beifall gefunden[13]). In Weimar verschwand das Stück nach Ifflands Gastspiel wieder vom Repertoire, weil man die Titelrolle ohne ihn nicht besetzen konnte. Wie aber der Künstler selbst den Charakter zur Darstellung gebracht hat, wissen wir nicht. Goethe spricht nur ganz allgemein von dem vortrefflichen Iffland, aber nicht von dieser einen Rolle; Genast[14]), der oft sehr unzuverlässige Angaben macht, sagt, der Künstler sei weit hinter der Auffassung Goethes, welcher selbst in der Probe das Stück vorlas, zurückgeblieben.

Wie dem auch sei, als Ganzes machte dieses Gastspiel sowol für das Weimarer Hoftheater als auch für beide Dichter Epoche. Ifflands Spiel war nicht Eingebung des Moments, er schuf nicht bei jeder Darstellung seine Rollen neu, sondern hatte ein für allemal jeden Charakter bis auf kleine Einzelheiten und Aeußerlichkeiten ausgearbeitet. Seine Kunst war berechnetes Können. Und wenn er nun auch den natürlichen Conversationston auf der Bühne zur Geltung brachte, so spielte er, der Einzelne, doch mit immer gleicher Natürlichkeit die verschiedenartigsten Rollen und hielt sie alle, eben dank seiner vorherigen Berechnung, scharf auseinander.

Dieser Erfolg, der im Jahre 1798 durch ein zweites Gastspiel Ifflands und nach einigen Jahren in ähnlicher Weise durch Friederike Unzelmann erneuert wurde, warf das bisherige Gesetz der Weimarer Bühne, daß jeder Schauspieler nur Rollen, die sich mit seiner Individualität deckten, zu spielen habe, plötzlich über den Haufen. Und seit der Zeit galt der Grundsatz: „der Schauspieler müsse seine Persönlichkeit verleugnen und dergestalt umbilden lernen, daß es von ihm abhange, in gewissen Rollen seine Individualität unkenntlich zu machen[15])." Seitdem war es Goethes Bestreben, den Spielplan mannigfaltiger zu gestalten; auf seiner Reise im folgenden Jahre gewann er neue Einsicht durch Besuch des Frankfurter und des

Stuttgarter Theaters. Auch Schillers Interesse belebte er; an theoretische Erörterungen über Epos und Drama knüpften sich bei dem Jenaer Freunde Pläne zur Bereicherung der deutschen Bühne, so im Jahre 1797 die Bearbeitung der Shakespeareschen Historien, im Jahre 1799 die Herausgabe einer Sammlung der besten deutschen Schauspiele[16]).

Und noch eine zweite Folge knüpfte sich an Ifflands Gastspiel. Der Künstler war außer in Conversationsrollen auch in einigen versificirten Dramen aufgetreten und hatte durch seine Behandlung des Verses großen Eindruck auf Goethe gemacht. Seitdem ward in Weimar der Deklamation wieder mehr Beachtung geschenkt. Auch hierüber wurden im nächsten Jahre an anderen Bühnen vergleichende Beobachtungen angestellt[17]) und brieflich verhandelt.

Alle diese Erfahrungen kamen ganz besonders dem „Wallenstein" zugute, den Schiller nach langem Schwanken endlich im November 1797 in Jamben abzufassen beschloß. Ursprünglich hatte er ein Stück etwa im Stile von Goethes „Egmont" geplant, und sicherlich hat die Bühnenbearbeitung dieses Dramas ihn in dieser Absicht bestärkt. Schreibt er doch selbst an Körner: „Der Egmont ist mir für meinen Wallenstein keine unnützliche Vorbereitung gewesen[18])." Nicht Einzelheiten sind es nur, die in Betracht kommen, wie die nahe Verwandtschaft zwischen dem Rekrutenliede und dem ersten Liede Klärchens oder kleine Anklänge im Monolog Wallensteins (Wallensteins Tod III, 13) an Egmonts Selbstgespräch im Kerker, auch nicht nur wirkliche Herübernahme, wie das charakteristische „Ich vergesse keinen, mit dem ich einmal Worte hab' gewechselt"; ganze Situationen kehren wieder, wie die immer dringenderen Mahnungen, die an den sorglosen Helden ergehen; und offenbar hat die Scene zwischen Egmont und Ferdinand, die Schiller für eine der schönsten des Goetheschen Stückes erklärte, in mancher Beziehung eingewirkt auf die Ausgestaltung des Verhältnisses zwischen Wallenstein und Max. Sobald aber Schiller sich für

die Abfassung in Jamben entschieden hatte und im Ringen mit der poetischen Form, der sich anfangs der politische Inhalt nicht fügen wollte, sich einen eigenen neuen Stil erobert hatte, da ging er mit Bewußtsein eigene Wege.

Begreiflich ist daher die Spannung, mit welcher beide Freunde der ersten Aufführung des „Wallenstein" in dem inzwischen neu dekorirten Weimarer Theatersaal entgegensahen. Goethe drängt beständig mit ungeduldigen Fragen zur Vollendung; Schiller, in dem Bestreben, nur Reifstes zu bringen, zögert mit dem Abschluß. Erst nach und nach, am 12. Oktober 1798, am 30. Januar und 20. April 1799 kamen die einzelnen Teile des großen Werkes zur Darstellung. Und der Versuch gelang vollkommen, selbst die Recitation der Verse, gegen die sich noch vor Kurzem Mancher gesträubt hatte, machte keine großen Schwierigkeiten; und Goethe verkündete mit Freude, daß an der Weimarer Bühne „die Rhythmophobie, diese Reim- und Taktscheu, an der so viele deutsche Schauspieler krank liegen," bald überwunden sein werde[19]).

Nun konnte man auf dem Errungenen weiterbauen; gelang so Großes, so durfte man sich auch an größte Aufgaben heranwagen. Mit der Aufführung der Wallenstein-Dramen könnte man daher eine dritte Periode des Weimarer Hoftheaters beginnen, wie es Goethe thut, wenn es nicht richtiger wäre, mit ihr die zweite Periode abzuschließen[20]). Denn die Aufführung der Trilogie ist der vollendetste Ausdruck dessen, was beide Dichter, angeregt durch die Eindrücke von Ifflands Gastspiel, in den Jahren 1796—1799 geplant hatten. Den Anstoß zu einem abermaligen Vorschreiten erhielten sie erst nach den Wallenstein-Aufführungen, im Herbst 1799.

Wilhelm von Humboldt nämlich hatte aus Paris einen vom August des Jahres datirten ausführlichen Bericht über die französische tragische Bühne mit allgemeinen Erörterungen über dortige Theatergewohnheiten nach Weimar gesandt. Diesen Brief, welcher laut Goethes Tagebuch am 13. September in

des Dichters Hände gelangte, redigirte Goethe in den folgenden Wochen für die „Propyläen", wo er im Jahre 1800 erschien. Und gleichzeitig mit dieser redaktionellen Thätigkeit finden wir Goethe in Jena einerseits mit der Uebersetzung von Voltaires „Mahomet" beschäftigt, andrerseits in täglich erneuten Beratungen mit Schiller „über das mögliche tragische Theater der Deutschen", die sich am 6. Januar und 20. Juli 1800 in Weimar fortsetzten. Es ist also gar kein Zweifel darüber, daß gerade Humboldts Brief für beide Dichter eine überaus wichtige Anregung gegeben hat.

Humboldt nahm die Leistungen Talmas, des größten französischen Schauspielers jener Zeit, — den auch Goethe später bei Napoleons Anwesenheit in Erfurt zu sehen Gelegenheit hatte und den er als den Kloben bezeichnete, woran das erste Theater Frankreichs und der Welt im Schweben gehalten wurde, — zum Ausgangspunkt und zeigte, wie dieser gewisse Freiheiten, welche die französische Revolution gezeitigt hatte, mit den Vorzügen der alten Schule geschickt verschmolz. Talma hatte es gewagt, ein im Vergleich mit der früheren Zeit höchst naturalistisches Kostüm anzulegen; er hatte es gewagt, nicht beständig zum Publikum, sondern zu seinen Mitspielern gewendet zu sprechen, ja, den Zuhörern unter Umständen den Rücken zu zeigen. Solcher Willkür gegenüber aber hatte er andrerseits doch Manches von dem sonstigen Gebrauch der französischen-Bühne beibehalten und weiter ausgebildet. Viel hatte er von der bildenden Kunst gelernt. Durch eine ununterbrochene Reihe malerisch schöner, harmonischer Stellungen wich er wol oft von der einfachen Natürlichkeit ab; durch den Rhythmus der Bewegungen, der sich eng an das gesprochene Wort anschmiegte, kehrte er zu ihr zurück. Freilich lief dabei auch manche anmutige Bewegung mit unter, die an sich keine Bedeutung hatte, sondern nur die gleitende Melodie des Verses nachahmte. Ueberhaupt war Talmas und seiner Nachfolger Hauptaugenmerk darauf gerichtet, daß stets die Mimik im

Einklang mit der Deklamation blieb. Trotz wohlberechneter Steigerungen herrschte doch schon von vornherein ein erhobener Ton; der französische Künstler spielte nicht so sehr den Charakter durch seine ganze Entwickelung hindurch, als vielmehr stets die Leidenschaft, und nur die Leidenschaft, in ihrer jeweiligen Stärke, von der gewaltigsten Anspannung bis zum schlaffsten Erliegen. Dieser Darstellung entsprach ganz die Behandlung des Verses, mit seinen starken Accenten und dann wieder mit seinem weichen Wohllaut. Musik und schöne Plastik überwogen bei den Franzosen die Empfindung und den Ausdruck, die mehr bei den Deutschen zu ihrem Recht gelangten; die französische Schauspielkunst war mehr Kunst an sich, indem sie alle Vorzüge der verwandten Künste sich zunutze machte. Dabei kam ihr das zugute, daß die Franzosen, wie alle romanischen Völker, gewisse fest geprägte Ausdrucksmittel in Sprache und Gebärden besitzen.

Nun war es durchaus nicht Humboldts Ansicht, daß man in Deutschland alles dies nachahmen sollte; wol aber meinte er, die Deutschen legten auf den eigentlichen Kunstglanz zu wenig Wert, ihr Ohr sei nicht musikalisch, ihr Auge nicht malerisch genug. Drum war ihm das Ideal eines Schauspielers derjenige, welcher die Menschen, die er verkörpert, in ihrer ganzen Persönlichkeit vors Auge führt, daneben aber gewisse Stellungen und Bewegungen, die in Wirklichkeit nicht immer edel und graziös sind, in der Kunst harmonisch ausgleicht. Denn dafür eben sei er Künstler. Das Publikum aber solle durch diese geringe Abweichung von der Natur sich bewußt werden, daß das, was es sehe, Kunst und nicht einfacher Abklatsch der Wirklichkeit sei.

Am Schluß seines Aufsatzes sprach Humboldt die Zuversicht aus, daß die tragische Bühne der Deutschen auf jene angedeutete Höhe gelangen werde. Nur könne die Besserung nicht allein von den Schauspielern ausgehen; sie nähmen eine eingeengte Mittelstellung zwischen den Dichtern und dem Publikum ein. Von diesen zwei Faktoren müsse Hülfe kommen.

Goethe und Schiller wurden von diesen Ausführungen mächtig angeregt; stimmte doch Vieles darin mit ihren eigenen Grundsätzen überein. Und wenn es des äußeren Einflusses überhaupt bedurfte, so war der Humboldtsche Aufsatz dazu angethan, in ihnen den Plan zu befestigen, einen idealen theatralischen Stil im angedeuteten Sinne auf der Weimarer Bühne ins Leben treten zu lassen. Der eine der beiden Faktoren, die zur Verwirklichung nötig waren, eine Zuhörerschaft von erwünschter Empfänglichkeit, war vorhanden. Goethe sprach sich wiederholt rühmend über den besseren Teil des Weimarer und des dazu gehörigen Jenaer Publikums aus; ja, er faßte es gelegentlich, wenn er etwas erreichen wollte, bei seiner Ehre und machte ihm Complimente wegen seiner Vortrefflichkeit, damit es ihm desto williger folge[21]). Uebelwollende Schreier, wie Kotzebue, haben ihn natürlich deswegen geschmäht[22]); einsichtsvolle Männer mußten ihm beipflichten[23]).

Die Hauptarbeit aber blieb den beiden Dichtern selbst vorbehalten, denn es fehlte zur Ausführung ihres Planes so gut wie Alles. Zwar gab es Dramen genug in der heimischen Litteratur und in denen des Auslandes, auch brauchte man vor keiner technischen Schwierigkeit zurückzuschrecken. Aber jedes große Werk, welches aufgeführt werden sollte, mußte erst für die Bühne eingerichtet werden. Und so entsteht in den nächsten Jahren neben eigenen Neuschöpfungen eine ansehnliche Reihe von Bühnenbearbeitungen, deren überwiegender Teil Schiller zum Verfasser hat. Er selber aber siedelte, um Goethe und der Bühne, der seine ganze Thätigkeit galt, näher zu sein, am 3. Dezember 1799 nach Weimar über.

Macbeth.

I.

Die Bühnenbearbeitung oder die Überſetzung eines Dramas iſt zugleich der eingehendſte und gedrängteſte Commentar, welcher zu demſelben geſchrieben werden kann. Während nämlich eine Erläuterung im gewöhnlichen Sinne nur das, was dem Verſtändnis Schwierigkeiten bereiten dürfte, aufzuhellen ſucht, dagegen in Betreff vieler Kleinigkeiten ſtillſchweigend eine Übereinſtimmung zwiſchen dem Erklärer und ſeinem Hörer annimmt, kann der Bearbeiter oder der Überſetzer eines Bühnenwerkes nichts als ſelbſtverſtändlich vorausſetzen. Zu dem Größten wie zu dem Kleinſten muß er Stellung nehmen, das Kunſtwerk im Ganzen wie in allen ſeinen Teilen muß er erfaſſen, über die Fragen des Inhalts ſich ebenſo genaue Rechenſchaft geben, wie über die der Form. Iſt nun der nachdichtende Künſtler gar Überſetzer und Bearbeiter in Einer Perſon und iſt er in beiden Eigenſchaften ſo ſelbſtändig wie gewiſſenhaft, dann muß eine Vergleichung ſeiner Arbeit mit dem Original die tiefſten Einblicke in das Weſen dieſes letzteren und in die Werkſtatt des Bearbeiters gewähren. Dann ſind ſeine Änderungen am Original ſo bedeutſam, wie die Beiſpiele treuen Anſchluſſes an den Urtext, und die Zuſätze erhalten den gleichen Wert für das Verſtändnis, wie die Auslaſſungen. Aber ſelbſt der zielbewußteſte Dramaturg vermag nicht immer ſeine ganze Selbſtändigkeit zu bewahren; es gibt eine Macht, die ihn ſtark beeinfluſſen kann, das iſt die Tradition. Und ein Beiſpiel ihrer Einwirkung ſoll auf den folgenden Blättern gezeigt werden.

Schiller nämlich folgte in seiner Macbeth-Bearbeitung, welche ihm Lob und Tadel in so mannigfacher Form eingetragen hat, nicht völlig einer freien Auffassung, sondern er war zu seinem Schaden von einer entstellenden Überlieferung beeinflußt. Um aber klar zu stellen, daß jene zur Gewohnheit gewordene Auffassung, obwol sie der ganzen Zeit zu eigen gehörte, wirklich falsch war, ist es nötig, das englische Original zuvor einer unbefangenen Betrachtung zu unterziehen. Und diesem Zwecke soll das einleitende Kapitel dienen, welches scheinbar aus dem Rahmen dieser Untersuchungen heraustritt.

So mächtig, so hinreißend Shakespeare in allen seinen großen Tragödien ist, am gewaltigsten wirkt er doch in den drei Dramen, welche unter nordischem Himmel spielen. Hamlet, Lear, Macbeth, diese drei nordischen Stoffe waren seiner Natur am verwandtesten. Schon die landschaftliche Umgebung, in welcher die Handlung vor sich geht, war dem Dichter ganz anders vertraut, als die südlichen Länder, in denen so viele seiner Dramen spielen. Hat man doch aus der seltsam getreuen Wiedergabe der Stimmung, welche durch das feuchte Haideland erregt wird, auf einen Aufenthalt des Dichters im schottischen Hochgebirge schließen wollen. Gewiß ist, daß er die Wirkung dieser landschaftlichen Scenerie auf das Menschengemüt kannte und darum hier so überzeugend den Zusammenhang des menschlichen Charakters mit der umgebenden Natur aufzeigen konnte. Vom finstern Groll und Trotz bis zur Melancholie sind alle Töne angeschlagen. Dieses Nebelland mit seinem grauen Himmel, seinen weiten Meeresflächen, seinen unbewohnten Gebirgs- und Haidegegenden stimmt das einsame Gemüt ernst und lädt zur Selbstbetrachtung ein. So sind die Helden der genannten drei Dramen denn auch ganz beeinflußt von dem Charakter ihrer Heimat. Wieder und immer wieder gehen ihre Gedanken hinaus in die Natur; den Wolken und den Tieren folgen sie auf ihren Wegen über die Berge und in die Wälder. Auf diesen weiten Einsiedlergängen aber läßt

die Thatkraft nach. Wir finden nicht mehr den kecken, man möchte sagen frechen Wagemut zum Guten oder zum Bösen, wie in Shakespeares früheren Dramen.

Dieser Gegensatz gegen die älteren Stücke des Dichters kann natürlich im „Lear" nicht so ins Auge fallen, wie in den beiden andern Werken. Denn Lear ist ein alter Mann, der vom Kampf des Lebens ausruhen, nicht ihn erst beginnen will. Dagegen würden wir von Hamlet und Macbeth angespannte Energie erwarten. Und gerade das Gegenteil sehen wir vor uns. Bei beiden Helden ist die frische Thatkraft gelähmt durch allzu häufige Einkehr in die Tiefen des Gemütes, durch allzu emsiges Lauschen auf innere Stimmen. Bei Hamlet zeigt sich schwermütiges Grübeln, bei Macbeth wildes Arbeiten der Phantasie. Diesen inneren Feinden erliegen beide früher als den äußeren.

Für den „Hamlet" ist dies Verhältnis des öfteren gezeigt worden, für den „Macbeth" hat man es nie stark genug betont. Und doch ergibt sich gerade aus der angedeuteten Betrachtungsweise soviel für das Verständnis des Stückes, daß darauf an dieser Stelle in einer kurzen Analyse hingewiesen werden mag. Nicht polemisch soll sie gehalten sein, sondern rein sachlich, obwol sie oft den Ansichten früherer Forscher, auch denjenigen in den ausführlichen Macbeth-Vorlesungen von K. Werder widersprechen muß. Nur über das letztgenannte Werk möge hier eine Bemerkung Platz finden.

Das Wertvollste in Werders Buche sind die Untersuchungen über den Charakter der Lady Macbeth. Dagegen ist der Verfasser in der Darlegung von Macbeths Wesen nicht auf den letzten Grund der Sache gedrungen. Allerdings ist der alte Irrtum so vieler Erklärer, daß Macbeth als durchaus schuldloser, edler Held auftrete und erst durch den Hexengruß und die Redekünste seines megärenhaften Weibes verführt werde, hier siegreich und endgültig widerlegt. Die Worte der Lady I, 7, 51 f.[24]) sagen klar und deutlich, daß Macbeth früher einmal, als weder Zeit

noch Ort gelegen waren, ihr sein Gelüst nach Krone und Reich mitgeteilt habe. Das muß lange vor Beginn des Stückes gewesen sein. Und wenn der Hörer es auch erst am Ende des ersten Aktes erfährt, Macbeth ist doch vom ersten Auftreten an in seinen Gedanken ein Kronprätendent und als solcher darzustellen und zu beurteilen. Dagegen irrt Werder gänzlich, wenn er diese unklaren Wünsche identificirt mit dem bewußten Willen zum Königsmord. Und dieser Irrtum, der sich leider durch das ganze Buch hinzieht, ist daraus entsprungen, daß der Verfasser bei der Erörterung von Macbeths Schuld zu sehr nach seinem bösen Wollen und nicht nach seinem bösen Müssen, gegen das sich der Wille sträubt, gefragt hat. Das soll auf den folgenden Blättern nachgeholt werden, nicht in so ausführlicher, schmuckvoller Darstellung, wie bei Werder, sondern in einer andeutenden, knappen, Scene um Scene vorschreitenden Analyse. Was von anderen Forschern längst richtig erkannt ist, wird hier nicht wiederholt; dagegen werden manche Einzelbemerkungen eingestreut, auf welche die spätere Untersuchung gelegentlich zurückkommt.

Erster Aufzug.

Erste Scene. Eine schrille Dissonanz eröffnet das Stück, eine Unterredung der drei Hexen, so kurz, daß ein uneingeweihter Hörer sie gar nicht verstehen kann, abgerissene Worte, die ein unbestimmtes Gefühl des Grausens erwecken. Was im Ohr vor Allem haften bleibt, sind die Worte: Haide, Macbeth — im Englischen ein mehrfach wiederkehrender, unnachahmlich herber Reim — und der unheimliche Schlußchor:

Fair is foul, and foul is fair.

Zweite Scene. In breit ausgeführter Unterredung wird die Situation dargelegt. Schottland ist vom Bürgerkrieg zerrissen, mächtige Edle haben sich empört und auswärtige Feinde ins Land gerufen. Aber der König ist zu schwach, ihnen zu widerstehen, die Rettung von Thron und Land ist bewerkstelligt

durch Macbeth, Schottlands tapferſten Helden. Als ſolcher wird er dem Hörer geſchildert, noch ehe er auftritt. Er hat auf ſeiner Seite nicht das Glück, ſondern die perſönliche Tapferkeit und das Recht. Darum iſt er ſiegreich.

Dritte Scene. Die drei Hexen haben ſich ſeit dem Vormittag nicht geſehen. Jetzt neigt ſich der Tag, ſie treffen auf der Haide von Forres wieder zuſammen und erzählen ſich mit Behagen, was ſie inzwiſchen Böſes angeſtiftet. Dann treten Macbeth und Banquo auf, nicht im Geſpräch mit einander, ſondern Jeder in eigenen Gedanken; Banquo macht eine Bemerkung über den Weg, Macbeth über das Wetter. Aber dieſe ſcheinbar nichtsſagenden Worte lauten: So foul and fair a day I have not seen. „Foul and fair“, Macbeth iſt alſo empfänglich für die Veranſtaltungen der Hexen.

Da erblicken die Feldherren die drei Weiber, die noch ſtumm ſind und dem redſeligen Banquo durch Geberden Schweigen gebieten. Macbeth fragt, ſowie vorher Banquo, wer ſie ſind. Es folgt aber nicht etwa die Antwort auf die Frage, ſondern der Gruß an Macbeth. Er ſtutzt und ſchweigt. Die Hexen haben ſeine geheimſten Gedanken ausgeſprochen. Banquo dagegen in längerer Rede fordert die Weiber auf, auch ihm zu prophezeien. Erſt auf dieſe Aufforderung grüßen ſie ihn. Und da erſt redet Macbeth. Durch den Gruß iſt ihm an ſeinem hohen Ziel plötzlich ein Widerſacher aufgeſtellt. Jetzt erſt überdenkt er die Verheißung und will mehr hören. Und da erſt, als die Hexen ſehen, wie durch den Gruß an Banquo Macbeths Inneres leidenſchaftlich erregt iſt, erſt, als das Übel in Gang iſt, verſchwinden ſie lautlos.

Das Erſte, was jetzt Macbeth ſagt, iſt nichts über die Verheißung, die ihm ſelber zuteil geworden iſt, ſondern es ſind die Worte: Your children shall be kings. Hier klammern ſich von Anfang an ſeine Gedanken feſt, ſie jagen alſo ſofort über das ihm verſprochene Ziel hinaus. Den Weg, welchen die Hexen ihm plötzlich ſo grell beleuchtet haben, den iſt er

ſelber in Gedanken und Wünſchen oft gegangen. Aber daß jenſeits des Zieles der Nebenbuhler wartet, daß er ſelber ohne Kinder ſterben und Banquos Söhne folgen ſollen, das peinigt ihn.

Die Furcht vor Banquos Nebenbuhlerſchaft tritt aber zurück, als die Boten des Königs ſich nahen und ſich der erſte Teil der Weisſagung erfüllt. Sie tritt zurück, aber ſie verſchwindet nicht ganz; ſie ſchläft, aber ſie wird wieder erwachen. Inzwiſchen iſt Macbeth tief ergriffen von dem Eintreffen der Prophezeiung; our partner's rapt, ſagt Banquo, „er iſt dieſer Erde entrückt.“ Und hier enthüllt der Dichter zum erſten Male die ganze verhängnisvolle Naturanlage ſeines Helden. Macbeth, der imponirende, tapfere Mann, durch alle ſeine Vorzüge ein geborener Herrſcher, ſteht zugleich unter dem Einfluß einer Macht, die ihm verderblich werden muß. Er hat eine unheimliche Kraft der Phantaſie. Seine Gedanken, ſeine Pläne, ſeine Wünſche, ſeine Hoffnungen und im Verlaufe des Stückes ſeine Furcht treten ihm mit ſo greifbarer Gegenſtändlichkeit vor die Seele, daß ſie für ihn ſchon vollendete Thatſachen ſind, ehe er ſie in Wahrheit erlebt. Die gegenwärtigen Zuſtände verſinken ihm, er lebt ſchon in den Verhältniſſen, welche ſeine dämoniſche Phantaſie ihm geſtaltet. Es iſt das eine Naturanlage, die, wie wir ſpäter (III, 4, 53 f.) erfahren, Macbeth ſchon ſeit ſeiner Jugend hat und die er ſelbſt III, 4, 86 a strange infirmity nennt, eine Schwäche, der er nicht widerſtehen kann. Schwach alſo iſt er, willenlos gegenüber dieſer Macht, unfähig, ſie durch einen Entſchluß zu beſiegen. Schwach und elend macht ſie ihn beſonders deshalb, weil ſie mit gleich rückſichtsloſer Plaſtik ihm das vorführt, was ihn lockt, wie auch das, was ihn warnen muß, das Böſe ſo deutlich wie das Gute. Das macht ihn ſchwankend. Immer aber rückt ſie ihn über die Gegenwart hinaus; er iſt vor der That ſchon am Ziel, ja, jenſeits des Zieles.

Das Ringen einer urſprünglich guten Anlage mit einer

gestaltenden Phantasie, über die der Mensch keine Macht mehr hat, das ist der tragische Conflikt in Macbeths Wesen. Dieser Kampf füllt das Stück von der ersten bis zur letzten Scene. Er, ein Kronprätendent, müßte klug den Augenblick abpassen, die Gegenwart scharf im Auge haben und sich als Mann eines schnellen Entschlusses bewähren. Statt dessen lebt er mehr in der Zukunft, in phantastischen Träumen und Visionen; er nimmt seinen Thaten in Gedanken schon ihre Folgen und deren Eindruck vorweg. Das alles macht ihn untauglich für die Rolle, zu der seine Einbildungskraft ihn stachelt; und dennoch übernimmt er diese Rolle. Er sagt I, 3, 139 ff.:

My thought, whose murder yet is but fantastical,
Shakes so my single state of man that function
Is smother'd in surmise[25]), and nothing is
But what is not.

Der eine Gedanke, der ihn seit dem Hexengruß ganz beherrscht, gegen den er sich aber sträubt, ist ein Mordgedanke. Wenn Macbeth die zweite Hälfte des Hexenspruches, welche ihm die Königskrone verhieß, durch eigne That verwirklichen will, dann muß er thun, was seine unheimliche Phantasie ihm eingibt: den rechtmäßigen Herrscher beseitigen. Aber dieser Gedanke ist noch nicht zur vollen Klarheit des Entschlusses gediehen. Noch ist keine Andeutung gegeben, ob Macbeth bis zum Tode Duncans warten und dann dessen Söhne aus dem Wege räumen oder gleich den greisen König selbst beseitigen will.

Diesmal siegt noch die Geradheit des Helden, die Dankbarkeit des belohnten Unterthanen. If chance will have me king, why, chance may crown me, without my stir.

Wir haben also nach dieser Scene Macbeth voll quälender Zweifel. Seine übermächtig gestaltende Phantasie zeigt ihm den Thron[26]), im Wege stehend das angestammte Königsgeschlecht und endlich am Ziele Banquo oder seine Nachkommen als Nebenbuhler. Trotz aller Versuchung aber beschließt er

diesmal noch, keinen Schritt zur Verwirklichung seines prophezeiten Schicksals zu thun. Und aus dieser Stimmung heraus, noch ehe — was in der folgenden Scene geschieht — König Duncan sich bei ihm zu Gaste lädt, schreibt Macbeth den Brief an seine Gemahlin.

Die für das ganze Stück wichtigste Frage aber, die erst später ihre Antwort findet, knüpft sich an diese Scene: Wird Macbeth den bösen Wünschen, welche in seinem Innern längst bestehen, aber durch die Hexen verstärkt werden, bereitwillig folgen, oder wird er sich gegen sie sträuben?

Vierte Scene. Macbeth, der augenblicklich die Mordgedanken wider das königliche Haus zurückgedrängt hat, kommt zu Duncan. Der alte König dankt ihm in überschwänglicher Weise. Aber Macbeth hat doch dem Herrscher gegenüber nicht mehr die alte Unbefangenheit. Er vermag nicht so bündig und herzlich zu danken, wie Banquo, sondern er macht weitläufige Phrasen.

Als aber König Duncan seinen Sohn Malcolm zum Nachfolger ernennt, da stehen mit einem Schlage wieder die Phantasiebilder künftiger Größe vor Macbeths Seele. Er steht wieder ganz unter dem Einflusse des Dämons in seiner Brust, er sieht die That, die sich ihm aufdrängt, wieder mit unheimlicher Deutlichkeit im Geiste schon als geschehen vor sich. Und nun gewinnt der Gedanke feste Gestalt. Nicht an dem ehrwürdigen Haupte Duncans will sich Macbeth vergreifen:

> The Prince of Cumberland! that is a step,
> On which I must fall down, or else o'erleap,
> For in my way it lies.

Mit Mordgedanken reitet Macbeth auf sein Schloß. Aber nicht Duncan, sondern Malcolm soll das Opfer sein. — Wann? — Der Zeitpunkt ist unbestimmt gelassen.

Fünfte Scene. Die Scenen I, 1 bis 4, welche alle in der Nähe von Forres spielen, liegen sämtlich an einem und demselben Tage. Ebenso spielen die Scenen I, 5 bis 7

und der ganze zweite Aufzug an einem Tage und der darauffolgenden Nacht mit dem Morgen. Zwischen beiden Scenengruppen aber ist eine Pause anzunehmen. Denn Banquo redet am Anfang des zweiten Aufzuges mit Macbeth von dem Hexengruße wie von etwas Entlegenem.

II, 1, 20: I dreamt last night of the three weird sisters.

Macbeth steht demnach bei seiner Ankunft auf Inverneß nicht mehr unter dem unmittelbaren Eindruck des Hexengrußes, wohl aber die Lady, die von dem Geschehenen erst soeben durch den Brief erfahren hat. Dieser Brief hat nur objectiv die beiden Hexenprophezeiungen und das Eintreffen der ersten gemeldet. Sofort steht der Entschluß der Lady fest: Glamis thou art, and Cawdor, and shalt be what thou art promised.

Denn Macbeth hatte längst mit ihr von seinen ehrgeizigen Wünschen gesprochen[27]), wie er gewohnt war, Alles ihr anzuvertrauen. Feste Gestalt hatten diese Wünsche damals freilich noch nicht, sie lagen ihm nur nahe, wie anderen Großen des Reiches, die auch mit dem schwachen Regiment Duncans unzufrieden waren. Feste Gestalt hatten sie, wie wir sahen, in Macbeths Seele selbst damals noch nicht, als er den Brief schrieb. Er ist eben schwankend, das spricht auch die Lady klar aus in der Charakteristik, die sie von ihrem Gatten gibt, obwol natürlich weder sie noch Macbeth selber die tiefe Ursache seiner Schwäche erkennt. Macbeth wünscht König zu sein, das ist für sie, die ganz in ihrem Gatten aufgeht, Mahnung und Grund genug, Alles zur Verwirklichung dieses Wunsches zu thun. Und ihr wird das leichter, als ihm. Sie hat ja nicht die Spur von jener nimmer müden Phantasie, die ihren Gatten beherrscht. Sie selbst konnte also auch gar nicht den Gedanken fassen. Nun er aber in sie hineingelegt ist, nun behält und verfolgt sie ihn mit dem echt weiblichen Blick für das Erreichbare. Und als nun gar der Besuch des Königs gemeldet wird, da liegt plötzlich das allereinfachste Mittel ihr so verblüffend nahe, daß sie den Boten anschreit: „Du bist verrückt!“

Dann aber ringt in dem folgenden gewaltigen Monolog die zarte Frau (the gentle lady), Macbeths liebes Täubchen, mit mächtiger Energie sich den Entschluß ab, statt ihres schwachen Gatten selbst zu handeln:

Come, thick night,
And pall thee in the dunnest smoke of hell,
That my keen knife see not the wound it makes.

Macbeth, den sie mit einem wahren Triumphgesang begrüßt, hat auch in dieser Scene noch keinerlei Absicht, Duncan zu töten, und auch die Lady will ihn gar nicht dazu überreden. Für ihn wird der König heute sein Gast sein und morgen wieder abreisen. Dagegen hat die Lady jetzt noch den entsetzlichen Gedanken, mit eigener Hand den König zu ermorden.

You shall put
This night's great business into my dispatch,

sagt sie zu ihrem Gemahl; und gleich darauf noch einmal: Leave all the rest to me, sowie sie schon vorher (I, 5, 38) das Haus, welches Duncan verhängnisvoll werden soll, nur my battlements nennt. Sogar im zweiten Aufzuge noch gesteht sie (II, 2, 12 f.), daß nur die Ähnlichkeit des schlafenden Greises mit ihrem Vater sie abgehalten hat, ihn mit eigener Hand zu erstechen.

Daß Shakespeare bis hierher den Hörer glauben machen wollte, die Lady selbst würde den Mord begehen, hat schon einer der ältesten Erklärer des Dichters, Warburton, richtig erkannt. —

Die sechste Scene ist eine Contrastscene, welche den Eindruck der grausigen Auftritte, zwischen denen sie steht, nicht abschwächt, sondern erhöht. Die beiden späteren Opfer von Macbeths Ehrgeiz halten ahnungslos in friedlichen Gesprächen Einzug in die Burg. Eine weiche lyrische Stimmung geht von der Symbolik ihrer Reden aus; und doch muß der Hörer, der schon das Kommende voraussieht, mit tiefer Wehmut die heitere Laune des arglosen alten Königs sehen, den Alles, was er in

naivem Volksaberglauben für gute Zeichen hält, nur zum Verderben in trügerische Sicherheit wiegt. Und trügerisch wie die Mauerschwalbe möchte auch die Lady ihren Gast begrüßen. Als sie aber den ehrwürdigen, freundlich scherzenden König sieht, vermag sie nur Gemeinplätze zu sagen.

Die Scene hat daneben auch noch den rein praktischen Zweck, die fünfte und siebente Scene kräftig von einander zu trennen.

Zwischen der siebenten Scene und dem ersten Gespräch Macbeths mit der Lady liegt, wie aus I, 7, 58 f. hervorgeht, eine Unterredung, in welcher sie ihn von der Notwendigkeit der Ermordung Duncans überzeugt und er ihr einen Eid geleistet hat, ihr bei dem Werke zu helfen[28]), ja sogar selbst den Streich zu führen. Das ist schon das zweite Anzeichen dafür, daß die Lady sich doch zu viel zugemutet hat. So lange Duncan noch fern war, wollte sie selbst den Mord ausführen. Sie vermag es nicht mehr, seit sie ihn gesehen hat. So läßt Shakespeare nie außer Acht, daß sie ein zartes Weib ist.

Zwischen der fünften und siebenten Scene muß demnach eine Zeit von mehreren Stunden liegen, und daher ist es durchaus unzulässig, in einer Bühnenbearbeitung diese beiden Scenen in Eine zusammenzuziehen.

Wir erblicken Macbeth, den schon die bloße Vorstellung des Mordes furchtbar erregen konnte und der jetzt seinem Weibe geschworen hat, einen Mord in der Wirklichkeit zu begehen. Aber nicht die That an sich macht ihn schaudern, sondern neue Vorstellungen, die sich an sie knüpfen[29]), peinigen ihn. Anstatt die Vorteile des Mordes, der ja erst geschehen soll, abzuwägen, kostet er in seiner Phantasie alle qualvollen Folgen desselben schon vor der That aus und läßt den Hörer ahnen, daß er nie die Früchte seines Thuns genießen wird[30]). Das ist eben das Tragische an diesem Charakter, daß er Böses ersinnt und Böses thut, ohne die Fähigkeit zu besitzen, ein wahrer Bösewicht zu sein; daß ihm die Träume eines Kronprätendenten

keine Ruhe lassen und daß er, als der nüchterne Wille seines Weibes ihn überredet, bei den Träumen nicht zu bleiben, sondern ihre Consequenzen zu ziehen, widerstrebend zum Königsmorde schreitet, den er schon vorher bereut hat. Widerstrebend! Denn er will nicht vorwärts, sondern er muß gegen seinen Willen. Er muß den Lockungen oder Warnungen seiner Phantasie folgen, und wo diese warnt, wo also Macbeth vor einem Schritte zurückbebt, da greift die Lady ein mit ihrer unwiderstehlichen Beredsamkeit.

So auch in dieser Scene, wo ihre Worte sich in gräßlichem Eifer überstürzen. Daß dieser Übereifer ein drittes Zeichen ihrer Schwäche ist, wird im folgenden Aufzuge klar. Der Erfolg ihrer Bemühungen aber ist der, daß der Plan, gemeinsam den Mord auszuführen, jetzt feststeht.

Zweiter Aufzug.

Die erste Scene spielt mehrere Stunden später. Mitternacht ist vorüber, und es wachen im ganzen Schloß nur die, welchen der Hexengruß ertönt ist, Banquo mit seinem Sohne, Macbeth mit seinem Weibe. Macbeth ist auf dem Wege zum Morde, da tritt ihm Banquo, der einzige Mitwisser der Hexenbegegnung entgegen und verknüpft dadurch zu eignem Unheil seine Person auf ewig mit der Erinnerung an den Mord. Wie Macbeth dann wieder allein ist, will er den Weg fortsetzen, aber seine unbändige Phantasie hat ihn schon wieder längst an das Ende dieses Weges gerückt. Mit dem königlichen „Wir" hat er bereits zu Banquo gesprochen; und da er allein ist, erblickt er sogar frei in der Luft den Dolch vor sich, der ihm den Weg weist. Und nicht eine starre Vision ist es, nein, die Einbildungskraft arbeitet weiter: Blutstropfen zeigen sich, die vormals nicht da waren. Vergebens redet er sich ein, daß ja nur ein Trugbild ihn täusche; das Phantasiebild ist mächtiger und bestimmender für ihn als alle Gegenwart[31]). Nothing is but what is not, dies Wort gilt auch hier, wie

immer, für Macbeth. Die Glocke tönt; er schleicht in das Schlafzimmer des Königs, um den Frevel zu begehen, den Shakespeare auch in „Richard III.“ und „Hamlet“ als den feigsten und grauenvollsten hinstellt: einen Schlafenden zu ermorden.

Zweite Scene. Inzwischen tritt die Lady auf. Ihr Anblick würde in diesem Augenblick unerträglich sein, wenn nicht Shakespeare ihr hier wieder einige Züge weiblicher Schwäche gegeben hätte: sie hat sich in Wein Mut trinken müssen; sie hat den schlafenden König gesehen und dabei an ihren Vater gedacht. Deshalb konnte sie nicht selbst den Dolch führen und muß die Ausführung der That endgültig ihrem Gatten überlassen. Nun erkennen wir auch hinterdrein, wie psychologisch richtig es war, daß Shakespeare die Lady I, 7 so übereifrig in ihren Reden sein ließ. Sie fühlte schon damals, nachdem sie Duncan gesehen hatte, dunkel, daß sie selbst doch nicht im Stande sein würde, ihn zu ermorden. „Kühn war das Wort, weil es die That nicht war.“

Und wie sie noch dasteht und lauscht, tritt Macbeth wieder auf. Und mit den schauerlichen Worten: I have done the deed beginnt der zweite Teil des Dramas, die qualvolle Zeit von Macbeths Königstum. An dieser Stelle sei darum noch ein kurzer Rückblick gestattet; denn hinter uns liegt jetzt die Schuld, und Alles, was folgt, ist schon Strafe oder Sühne. Sehen wir, ob beides in richtigem Verhältnis zu einander steht.

Weil Macbeths Phantasie vorwärts drängt und doch zugleich warnt, so bedarf es, um den Schwankenden zum Entschluß zu stacheln, einer zweiten Macht, die nur antreibt. Den Dienst leistet ihm die Lady. Ihre Stärke des Begehrens nach Erfüllung eines einmal gefaßten Wunsches ist ganz weiblich, und diese Stärke allein ist ihre Macht. Unklare hohe Wünsche und Pläne hat Macbeth selbst ersonnen, die Möglichkeit ihrer Erfüllung wurde durch das Eintreffen der beiden ersten Hexen-

sprüche verbürgt, den letzten Entschluß aber hat die Lady verursacht.

So hat schon während des ersten Aufzuges die Antwort auf die Frage nach der Schuld und damit die Berechtigung der Strafe sich mehrfach verändert. Macbeth, der erste Urheber, hat vor der That schon seine Strafe dahin, er wird die günstigen Folgen nie genießen; furchtbarer als an seiner eigenen Phantasie ist dieser Mann nicht zu bestrafen. Die eigentlich unmittelbare Urheberin des Mordes ist aber die Lady geworden, und sie gedenkt noch obendrein sich aller seiner Früchte zu erfreuen. Da ist es denn nun ein Zug wunderbarer Größe im Drama und eine überirdische Gerechtigkeit zugleich, daß der Fluch, welchen der Mörder mit aus dem Schlafzimmer des Königs bringt: Macbeth shall sleep no more — daß dieser Fluch sich später nicht so sehr an ihm selber, als an der Lady erfüllt.

Im Übrigen sehen wir in dieser Scene die Thätigkeit von Macbeths Phantasie sich schrecklich steigern, er sieht und hört nichts als das, was er eben im Schlafzimmer des Königs zu sehen und zu hören glaubte. Freilich ist hier textlich nicht Alles in Ordnung.

Die Ausgaben verteilen durchgängig die ersten Wechselreden so:

Lady: Did not you speak?
Macb.: When?
Lady: Now.
Macb.: As I descended?
Lady: Ay.
Macb.: Hark! u. s. w.

Danach fragt also die Lady, ob Macbeth beim Heraustreten aus dem Zimmer etwas gesagt habe, eine Frage, zu der gar keine Veranlassung vorliegt; und Macbeth bleibt obendrein die Antwort schuldig. Die richtige Verteilung dieser Worte hat schon Hunter[32]) gegeben; und in der Ausgabe von Furneß ist sein Wink auch berücksichtigt. Danach glaubt Macbeth immer

noch die schreckliche Stimme zu hören, und, wie um Ruhe zu bekommen, fragt er die Lady, ob sie hier mit Jemand gesprochen habe:

Macb.: Did not you speak?
Lady: When? Now?
Macb.: As I descended.

Lady: Ay! u. s. w., wobei dann das Ay nicht als „Ja", sondern als ein abwehrendes „Ach!" zu fassen ist[33]).

Und immer mehr glaubt Macbeth zu hören; ihm ist, als töne das Gebet der beiden Königssöhne noch immer zu ihm, und dann vernimmt er wieder das entsetzliche Sleep no more! Aber nicht nur das Ohr hat diese Hallucinationen, auch das Auge. Er sieht den toten König leibhaftig vor sich und ruft dazu: This is a sorry sight. Freilich haben zu dieser Stelle Pope und nach ihm alle andern Herausgeber eigenmächtig die plumpe Bühnenanweisung hinzugefügt: Looking on his hands. Aber keine der vier Folio-Ausgaben hat diesen Zusatz.

Dem von Gesichten der Gewissensqual verfolgten Gatten gegenüber steht die Lady, ruhig durch das Gefühl völliger Sicherheit. A little water clears us of this deed, sagt sie. Und gerade sie muß es sein, die später unwissentlich Alles verrät und noch bis an ihr Ende schlafwandelnd die Schale Wasser sucht, um die unauslöschlichen Blutflecken zu vertilgen.

Über den ersten Teil der dritten Scene ist viel gestritten worden, und bedeutende Kritiker haben ihn Shakespeare abgesprochen, weil er die einheitliche Stimmung zerreiße, weil er überflüssig, weil er Shakespeares unwürdig sei und höchstens von einem andern Verfasser herrühren und nachträglich von Shakespeare gebilligt sein könne. Ganz darf die Prosa-Einleitung natürlich nicht fehlen, da Macbeth Zeit haben muß, sich von dem Blute zu reinigen und sein Hausgewand anzulegen. Aber es ist überhaupt kein Grund, irgend etwas zu streichen, da die Unterbrechung der grausigen Scenen durch diese grotesk-komische Episode künstlerisch sehr wohl zu recht-

fertigen ist. Denn der Hörer, der noch ganz unter dem Eindruck des Vergangenen steht, bringt selber unwillkürlich in die Reden des Pförtners einen tieferen Sinn, als diese an sich haben, und stellt so einen engen Zusammenhang mit dem Vorhergehenden und die Einheit der Stimmung wieder her.

Dann folgt die Entdeckung der That und Macbeths tiefes Leid, das er der Welt verbergen muß. Das, was im achtzehnten Jahrhundert, freilich mit ganz anderen Mitteln, Klopstock in seinem Abbadona darstellen wollte und was ihm in lauter Sentimentalität zerfloß, die Klage eines gefallenen Frevlers um seine verlorene Reinheit, findet hier bei Shakespeare die erschütterndsten Laute. Macbeth, den seine Phantasie schon so elend gemacht hat, muß diese verhängnisvolle Gabe auch noch zur Hilfe rufen, um seine Rede mit allerlei gesuchten poetischen Bildern auszustatten und so wenigstens äußerlich sein Entsetzen den Leuten zu beweisen. Wenn später Macbeths Unthat ans Licht kommt, dann bedarf es allerdings einer Genugthuung vor der Welt. Aber seine eigentliche Strafe ereilt ihn schon hier.

Auch die Lady verläßt schon hier ihre mühsam bewahrte Festigkeit. Die Natur fordert ihr Recht, sie sinkt in Ohnmacht[34]).

Dennoch gelingt es beiden, die Welt zu täuschen. Nur die Prinzen, welche nachts das Geräusch und Stöhnen gehört haben, ahnen den wahren Mörder.

Die vierte Scene spielt am gleichen Tage; sie ist aber nicht mit der vorigen eng zu verbinden, denn zwischen beiden muß eine Zeit von mehreren Stunden liegen, während welcher die Prinzen geflohen sind, der alte König aufgebahrt und nach Colmekill geschafft worden und Macbeth zum König ausgerufen und nach Scone abgereist ist[35]).

Bemerkenswert ist, daß Macduff, der ältere Mann, sich von hier ab schon von Macbeth zurückzieht. Er fürchtet, die Zukunft werde nicht so gedeihlich sein, wie die Vergangenheit

war. Rosse dagegen, der jüngere Mann, begibt sich zu Macbeth. Als Vertraute stehen dem neuen Könige nur zwei Personen nahe: Banquo, den der Hexengruß an ihn fesselt, und die Lady.

Vom dritten Aufzug an beginnt die Vereinsamung Macbeths.

Dritter Aufzug.

Erste Scene. Durch den einen Mord wird Macbeth zu immer weiteren Greueln getrieben, und zwar — das ist das Furchtbare — wider seinen Willen, ja eigentlich wider seine Natur. Die Prinzen, welche die natürlichen Gegner des Usurpators sind, haben sich geflüchtet und sind daher einstweilen vor Verfolgung sicher. Um aber die große Sünde nicht für Andre, für Banquos Geschlecht, auf sein Gewissen geladen zu haben, muß Macbeth diesen Nebenbuhler mit seinem ganzen Hause vertilgen. Er muß es, obwol er sich selbst dagegen sträubt. Daß das Letztere der Fall ist und Macbeth nur widerwillig die Folgen seines ersten Schrittes erfüllt, das zeigt sich in dieser Scene. Wäre er ein großer Bösewicht, wie Richard III., so würde er Banquo und Fleance beseitigen und Niemand dafür Verantwortung schulden. Das spricht er sogar selber aus. Aber er will nicht noch mehr Sündenlast auf seine Seele häufen, darum dingt er nicht gewerbsmäßige Mörder, sondern macht es zwei heruntergekommenen Soldaten begreiflich, daß sie in eigener Sache sich an Banquo rächen müßten, so daß dann später er selbst mit einiger Berechtigung sagen darf: Thou canst not say I did it.

Wer aber zwingt denn Macbeth, fragen wir, den Banquo zu töten? Warum muß er ihn ermorden?

Er redet sich ein, er müsse Banquo, vor dessen beherrschender Persönlichkeit er sich beugt, aus dem Wege räumen, um das Orakel Lügen zu strafen; um zu verhüten, daß statt seiner eignen Kinder dereinst Banquos Geschlecht herrsche. Daß ein Orakel für den daran Glaubenden unfehlbar ist, das macht

er sich nicht klar; er fühlt nur, daß es zu fürchten sei. Und da er keine Nachkommen hat (he has no children, sagt Macduff später), so bleibt an seiner eigenen Person die Furcht haften, es könne sich dereinst der Königsmord wiederholen. Diese schleichende Sorge treibt ihn zu neuem Mord an. Und eingeflößt ist sie ihm wiederum von der unheimlichen Feindin, die er im eignen Busen trägt und die ihn mehr und mehr entnervt: von seiner furchtbar quälenden Phantasie. Wir erfahren das in der folgenden Scene.

Zweite Scene. Macbeth schildert seinen Zustand, these terrible dreams that shake us nightly, the torture of the mind, the restless ecstasy; O, full of scorpions is my mind, ruft der gequälte Mann. Auch die Lady tadelt ihn, weil er die Einsamkeit suche und nur the sorriest fancies seine Genossen seien. Sie entnimmt seinen Worten, daß er einen neuen Plan in sich verarbeitet. What's to be done?, fragt sie ihn. Aber er weicht ihr mit liebkosenden Worten aus, sie soll nicht seine Mitwisserin werden, sie ist nicht mehr seine Vertraute, wie ehedem;. die Entfremdung zwischen den Gatten beginnt. Und gerade jetzt wäre beiden gegenseitige Tröstung vonnöten, denn auch die Lady ist tief unglücklich. All's spent, sagt sie; alles Entsetzliche ist umsonst geschehen. Von dieser Erkenntnis aus nimmt die Krankheit der Lady ihren Anfang.

Die dritte Scene ist von Manchen für überflüssig erklärt worden; sie bleibt aber wichtig, damit von Anfang der vierten Scene an der Hörer im Klaren darüber ist, daß Banquos Ermordung gelungen sei.

Vierte Scene. Macbeth will sich einmal im vollen Glanze seines Königtums zeigen und hat darum alle Großen des Landes zu sich entboten; aber nur wenig kann ihn der Anblick der erschienenen Gesellschaft erfreuen. Wie er seiner Gemahlin fremder geworden ist, haben wir schon in der zweiten Scene gesehen; die Personen, welche dem alten Königsgeschlecht

am nächsten standen und deren Erscheinen seiner Herrschaft natürlich erst den Anschein des Rechtes geben konnte, sind fortgeblieben: die Prinzen sind im Ausland, Macduff hat sich geweigert zu kommen; nur die Jugend des Landes hat sich versammelt, Rosse, Lennox und andre gleichgültige junge Edelleute.

Da erhält Macbeth die Nachricht, daß Banquo ermordet sei; und gleich ist wieder die Phantasie, die Macht, die ihn zum Morde trieb, bereit, ihn für die That zu strafen, und zwar jetzt in der grausamsten Weise. Unablässig denkt Macbeth an den Getöteten, den er zu Tische geladen und der ihm sein Erscheinen zugesagt hatte; unablässig redet er von ihm, da sieht er ihn plötzlich als Geist an der Tafel sitzen. Das ist keine Erscheinung wie etwa die von Hamlets Vater, den Jeder sieht und der sich durch Worte verständlich macht; das ist eine Hallucination furchtbarster Art, ein Gebilde von Macbeths Phantasie, deren Thätigkeit hier auf ihren Gipfel gelangt ist. Bei dem Hexengruß konnte er die Bilder, die sie ihm vorführte, noch zurückweisen; vor Duncans Zimmer konnte er zwar den Dolch in der Luft nicht hinwegleugnen, aber ihn doch für ein Trugbild erklären; nun jedoch ist er durch schlafloses Träumen so aufgerieben, daß er im hell erleuchteten Saale inmitten einer glänzenden Gesellschaft an das Gebilde seiner Phantasie glauben muß. Weiter kann es nicht kommen.

Darum, als die Gesellschaft entlassen ist, spricht er seinen Entschluß aus, nunmehr ohne Bedenken durch Blut weiter zu schreiten. Von seinem Weibe, das ihn seither immer aus seinen Träumen zur That anspornte, trennt ihn jetzt das Bekenntnis:

Strange things I have in head that will to hand,
Which must be acted ere they may be scann'd.

Das gehäufte „I will“ zeigt jetzt plötzlich den bewußten Bösewicht; und wie von Macduff die Rede ist, hören wir die unheimliche, bedeutungsvolle Drohung: I will send.

Fünfte Scene. Jetzt erst, nachdem Macbeth die ganze Entwicklung vom Kriegshelden, der gegen die innere Versuchung

ringt, zum bewußten Tyrannen durchgemacht hat, treten die Hexen wieder auf. Doch nahen sie ihm jetzt nicht mehr freiwillig, sondern nur gerufen.

Hier ist darum auch der Ort, die Frage wieder aufzuwerfen, welche der Hörer gleich nach der Scene I, 3 stellte: Ist Macbeth den bösen Wünschen, welche in seinem Innern entstanden, aber durch die Hexen verstärkt wurden, bereitwillig gefolgt, oder hat er sich gegen sie gesträubt? Und die Antwort lautet: Er hat bis zu dieser Stelle das Böse widerwillig gethan. Hekate selbst, die Alles Wissende, gibt kurz und bündig diese Antwort, indem sie sagt: Macbeth war bislang ein widerspänstiger Sohn (a wayward son III, 5, 11), der den Lockungen der Hexen nicht bedingungslos gehorchte. Jetzt aber, nach dem Entschluß der vorigen Scene, haben sie Macht über ihn; und jetzt genügt nicht mehr das Treiben der drei Zauberschwestern, die nur Botinnen sind, nur scheinbar Schaden stiften können. Es muß jetzt Hekate selbst eingreifen, the mistress of your charms, the close contriver of all harms; sie will Macbeth, der bisher selbst vor eingebildeten Gefahren in Sorge war, nun durch Sorglosigkeit als gewissenlosen Tyrannen bestärken. Und das ist bei ihm nicht schwer. Es gilt nur, seine Phantasie durch unerhörte Gewährleistungen einzulullen.

Im Übrigen ist es wol angemessen, mit dieser Scene den vierten Aufzug zu beginnen und nicht die zweite Gruppe der Hexenscenen durch einen Aktschluß aus einander zu reißen. Höchst auffällig ist dann zugleich der Parallelismus zwischen dem Beginn des ersten Aufzuges und dem des vierten. In beiden Fällen leiten zwei Hexenscenen die beiden großen Phasen der Handlung ein; in beiden Fällen ist zwischen diese Scenen ein Auftritt eingeschoben, der den Hörer über die Situation aufklärt und gleichzeitig das Urteil der Menschen über den Helden des Stückes zum Ausdruck bringt[36]).

Sechste Scene. Wenn es nach der vierten Scene noch so erscheinen mußte, als ob wenigstens die Jugend des Landes

Macbeth treu ergeben sei, so erfahren wir in dieser Schlußscene das Gegenteil. Lennox, der einzige Zeuge des Augenblicks, als Macbeth die beiden Kämmerer erstach, und der damals in der ersten Erregung diese That sogar billigte, kann jetzt nur noch mit überlegener Ironie davon sprechen. Offen wagt man freilich noch nicht zu reden, selbst Macduff hat für seinen Ungehorsam fliehen müssen. Aber insgeheim spricht man doch von der „verfluchten" Hand des „Tyrannen"; alle Hoffnung richtet sich auf die Hülfe, die von England kommen soll.

So steht also schon hier Macbeth in Wahrheit ganz verlassen da.

Vierter Aufzug.

Erste Scene. Die Hexen beginnen ihre Zauberkünste, um Macbeth sorglos zu machen. Ein einziger Warner erscheint ihm in der Höhle, das Symbol seines eigenen abgeschlagenen Hauptes, das ihn vor Macduff sich hüten heißt. Aber „more potent than the first" sind die Truggeister: Macduff, das blutige, vor der Zeit aus dem Mutterleib geschnittene Kind, und Malcolm, das gekrönte Kind mit dem Zweig aus Birnams Wald. Sie wiegen durch ihre Prophezeiungen den Fragenden in trügerische Sicherheit, er könnte im Glauben an ihre doppeldeutigen Worte Frieden finden. Aber wieder läßt ihm sein eigenes Innere keine Ruhe; trotz der Warnung der Hexen will er mehr wissen, als ihm bestimmt ist. Und so macht die Erscheinung von Banquos Königsstamme die kaum gewonnene Zuversicht wieder zunichte, und Macbeth verflucht den Tag. Dabei ist Eines zu beachten: die auftretenden Gestalten gleichen nicht dem Banquo selbst, sondern dem Geiste Banquos, also dem Gebilde von Macbeths Phantasie.

Eins aber steht unerschütterlicher fest, als je: Keine Gesichte mehr! Denn wenn die Allwissenden ihm das Unmögliche als Bedingung für seinen Sturz prophezeien, braucht er keine Furcht mehr aus den Bildern seines Innern zu schöpfen.

Macbeth will jetzt ohne Bedenken mit dem Rebellen Macduff den Anfang machen.

Der ganze übrige Teil des Aktes wird durch die Verwirklichung dieser letzten Drohung ausgefüllt, in zwei Scenen, deren Ruhe und Breite neben der rasenden Hast in den übrigen Teilen des Dramas störend erscheinen möchte, wenn man nicht empfände, daß der Dichter selbst von zwei so prächtigen Charakteren, wie Macduff und sein Weib sind, sich nur schwer zu trennen vermochte.

Zweite Scene. Die Ermordung der Lady Macduff und ihrer Kinder. Diese Scene, so grausig ihr Schluß ist, tritt doch als eine milde Episode ein, weil in ihr mit wenig Worten eine Schilderung von Macduffs häuslichem Glück gegeben wird. Sie ist aber auch unumgänglich nötig, damit der Hörer die volle Größe von Macbeths feigem Überfall empfindet[37]).

Während der dritten Scene soll der Hörer unter dem Eindruck des eben erlebten Auftrittes stehen. Dann erst können Worte wie Malcolms ahnungsloses he hath not touch'd you yet (v. 14) oder Rosses doppeldeutige Worte they were well at peace when I did leave 'em (v. 179) die beabsichtigte Wirkung thun; dann fühlt der Hörer auch erst die Größe von Macduffs Verlust.

Im Übrigen ist diese Scene zugleich die ausführlichste und einfachste des Stückes, nur die bekannten Worte Macduffs He has no children haben Anlaß zu Misverständnissen gegeben. Eine große Anzahl von Erklärern meint, diese Worte seien an Rosse gerichtet und gingen auf Malcolm, weil dieser kinderlose Jüngling Macduffs Schmerz nicht verstehen könne. Andre halten die Worte für einen Wutausbruch, der etwa zu umschreiben wäre: „Macbeth hat leider keine Kinder, an denen ich Rache nehmen könnte." Das Richtige ist aber, daß Macduff diese Worte noch in der Erstarrung des tiefsten Schmerzes vor sich hin spricht und damit etwa sagt: „Ein Vater hätte so nicht handeln können."

Der fünfte Aufzug

ist kürzer abzuthun, weil in ihm nur die Folgerungen der bisherigen Handlung gezogen werden. Er zeigt alle Vorzüge und Mängel der fünften Akte Shakespeares im höchsten Maße: Schönheit und Wahrheit, wie sie nur sein Genie vereinen konnte, eine Consequenz der Charakteristik und eine Steigerung, die selbst bei Shakespeare einzig ist; daneben aber vom Gesichtspunkt unsrer heutigen Bühnentechnik aus einen Übelstand, der sich freilich auf Shakespeares Bühne nicht als solcher fühlbar machte: nämlich einen Mangel an Concentration eben da, wo Alles zum Schluße eilt und man ein Zusammenfassen größerer Scenengruppen erwarten sollte.

Das Schicksal der beiden Gatten trifft unerbittlich ein; und sie, die nur für einander geschaffen schienen, leiden jeder vereinzelt. Die Lady, welche seit Anbruch des Krieges jede Nacht schlafwandelnd umherirrt, erliegt ihren Leiden; die Welt sagt, sie habe Hand an sich gelegt. Macbeth dagegen muß Alles bis auf die Neige auskosten. Mit Zähigkeit klammert er sich an die Prophezeiungen der Hexen, selbst nachdem die erste sich als trügerisch erwiesen hat; auf sie gestützt prahlt er sogar. Dies Einzige hält ihn noch im Leben, verknüpft ihn noch mit der Zukunft, von der er doch gar nichts zu erwarten hat; sonst ist er lebensmüde, unsagbar elend. Denn immer einsamer wird es um ihn, die Thans verlassen ihn, die Lady stirbt, er klagt: „Mein Lebensweg geriet ins dürre, ins verwelkte Laub.“ Nur zum Schluß, als Alles verloren ist und er das ganze Maß der Strafe hier auf Erden empfangen hat, da rafft er sich noch einmal auf. Und eines ehrenhaften Todes darf er sterben, als der tapfere Kriegsheld, der er in der ersten Scene war, als ihn der Hörer kennen lernte. —

Nicht lange blieb dem englischen Volke diese gewaltige Tragödie rein erhalten. Kaum ein halbes Jahrhundert nach

Shakespeares Tode faßte Milton den Plan, den Macbeth-Stoff in eine antikisirende Tragödie umzudichten. Aber es kam nur bis zum Vorsatz, und mit hundert anderen dramatischen Plänen des Dichters blieb auch dieser liegen.

Erst im Todesjahre Miltons, 1674, erschien in London die erste englische Macbeth-Bearbeitung, die aber wol schon mehrere Jahrzehnte früher entstanden war. Davenant, der sich selber Shakespeares Sohn nannte, hat sie verfaßt[38]).

Nicht an der äußeren Form nahm er Anstoß, wie es der Dichter des verlorenen Paradieses gethan hatte; wohl aber suchte er durch mannigfache inhaltliche Änderungen das Stück angenehmer und verständlicher zu machen. Natürlich ist bei diesem Verfahren der planvolle Aufbau des Dichters ganz zerstört worden; aber dennoch bleibt die Bearbeitung interessant, weil sie uns manche Züge aufweist, welche wir später in deutschen Bearbeitungen wiederfinden.

Ein Bestreben ist vor Allem vorherrschend, recht deutlich und gemeinverständlich zu sein. Diesem Grundsatz zuliebe sind zahlreiche Verse geändert, schwerverständliche getilgt oder nach Bedürfnis durch hinzugefügte Interpretationen und platte Umschreibungen erläutert; Ausdruck und Satzbau sind vereinfacht, kühne Bilder durch faßlichere ersetzt, unverständlich gewordene Worte durch neuere verdrängt, zeitgemäße Anspielungen an die Stelle von veralteten getreten, wobei manches unfreiwillige Misverständnis mit unterläuft. Auch durch Zusammenziehung längerer Stellen suchte der Bearbeiter das Stück populärer zu machen oder durch erklärende Zusätze, moralische Betrachtungen und plumpe Asides dem Verständnis zu Hülfe zu kommen.

Natürlich ist um dieser nüchternen Deutlichkeit willen auch der Gegensatz von Gut und Böse verschärft; und diesem Zwecke dient eine ganze Reihe eingeschobener Scenen in gereimten Versen. Dem sündigen Macbeth und seiner Lady gegenüber ist das brave, unschuldig leidende Ehepaar Macduff als erfreulicher Gegensatz aufgestellt; auch ihnen singen die Hexen eine Pro-

phezeiung; sie vertreten die hausbackene Moral, daß man nicht ehrgeizig sein soll. Überhaupt ist durch Davenant ein philiströser Zug in das Drama gekommen: die Tugend macht sich aufdringlich breit. Der gute Banquo hält noch eine Minute vor seiner Ermordung eine Lobrede auf Macbeth; der trunkene Pförtner ist durch einen biedern Bedienten ersetzt; Donalbain und Fleance müssen am Schluß noch einmal auftreten, damit alle Redlichen vereinigt sind.

Ihnen gegenüber ist dann das Ehepaar Macbeth sehr schwarz geschildert. Macbeth ist ein Tyrann von Anfang an, unverhüllt spricht er alle seine bösen Vorsätze aus, aber erst durch die Hexen ist er so geworden: The witches made me cruel, but not wise. Er, der Bösewicht, stirbt am Schluß auf der Bühne, während alle Guten, Banquo, Lady Macduff und ihr Sohn, der übrigens nicht auftritt, hinter der Scene sterben; also umgekehrt als wie bei Shakespeare. Die Lady ist eine wahre Megäre. Um ihre Krankheit noch entsetzlicher zu gestalten, läßt Davenant sie von dem Geiste Duncans verfolgt werden und diesen Geist selbst auftreten; so bietet er eine Parodie der Banquetscene.

Wenn er nun in dieser Weise mit den Hauptpersonen verfuhr, so kann man sich nicht wundern, daß er die Nebenpersonen willkürlich durch einander warf. Die Rollen der Hauptspieler wurden auf Kosten der Kleinen vergrößert. Bemerkenswert ist vor allen die Partie des Seyton, der bei Shakespeare nur wenige Worte redet, bei Davenant aber erst den verwundeten Hauptmann, dann den alten Mann, dann einen Gäst beim Festmahl spielt, darauf mehrfach als Macbeths Vertrauter auftritt, als Bote bei der Lady Macduff, sowie als Arzt bei der Lady Macbeth erscheint und endlich gar als Verräter an Macbeth, aber doch gerettet zu den Engländern überläuft.

Auf die Ausstattung waren große Mittel gewendet. Die Hexen, welche in ihrem Äußern verändert erschienen, statt an

den Bärten nur an dem böſen Blick kenntlich waren und ſich auf Flugmaſchinen bewegten, waren verſtärkt durch einen Chor, für welchen Tänze und Geſänge eingelegt waren.

Die Grundzüge dieſer Bearbeitung blieben in England für lange Zeit maßgebend[39]; erſt im neunzehnten Jahrhundert gab man wieder den echten Macbeth. Noch zu Garricks Zeiten traten die Hexenchöre auf[40], Garrick ſelber ſtellte noch den auf der Bühne ſterbenden Macbeth dar, für den er an dieſer Stelle den folgenden Monolog erfand:

Tis done! the scene of life will quickly close.
Ambition's vain delusive dreams are fled,
And now I wake to darkness, guilt and horror;
I cannot bear it! let me shake it off —
It will not be; my soul is clog'd with blood —
I cannot rise! I dare not ask for mercy —
It is too late, hell drags me down; I sink,
I sink, — my soul is lost for ever! — Oh! — Oh! —
(Dies.)

Auch die Auffaſſung des Charakters der Lady erhielt ſich ebenſo lange; erſt gegen das Ende des achtzehnten Jahrhunderts fand die berühmte Mrs. Siddons für dieſe Rolle eine neue Verkörperung; ſie ſpielte ſie in antikem Stil, eiſig ruhig. Und auch dieſer genialen Frau ging erſt in ſpäten Jahren, als ſie ſich bereits von der Bühne zurückgezogen hatte, die Wahrheit auf, daß in dieſer wunderbarſten Frauengeſtalt Shakeſpeares doch viel Weibliches zu entdecken ſei, „Züge einer blonden Schönheit“[41].

Für uns aber iſt dieſe kurze Betrachtung wichtig, denn ſie zeigt, daß man in der Heimat des Dichters ſich zur wahren Darſtellung des „Macbeth“ durch dieſelben Irrtümer hindurchringen mußte, die wir auch in den deutſchen Bühnenbearbeitungen finden[42].

II.

In jeder litterarisch bewegten, produktiven Zeit gliedern sich die Dichter und Schriftsteller in drei große Gruppen.

Zu der ersten gehören die Epigonen der vergangenen Epoche. Sie knüpfen an die besten Muster an und lauschen diesen ihre Vorzüge ab, um alsdann mit der erlernten Technik bequem zu arbeiten. Denn um die ernste, hohe Kunst ist es ihnen zu thun. Sie helfen, diese auf der erreichten Höhe zu erhalten, indem sie durch fleißige Übung die gewonnene Vollendung allgemein machen. Die Schwierigkeiten, welche die Vorgänger noch ernstlich bekämpfen mußten, überwinden die Enkel mit größerer Leichtigkeit. Und das gibt ihren Werken, ohne den inneren Gehalt zu mehren, Glätte und Formvollendung, zwei rechte Ziele des Epigonentums. „Null, ohne schlecht zu sein", ist nach Goethes Wort die Devise vieler dieser Werke. Und die Zahl dieser Schriftsteller ist gemeiniglich groß, denn ihre Kunst übt sich leicht. Auch ihr Publikum finden sie stets. Denn die große Menge wagt nicht leicht und ist auch nicht leicht befähigt, in Sachen der Kunst ein selbständiges Urteil zu fällen, und geht darum nur schwer einen Schritt über den Standpunkt der Väter und Großväter hinaus.

Während diese erste Gruppe ihr Publikum findet, sucht die zweite das ihrige. Mehr auf den Inhalt, als auf die Form kommt es ihnen an. Die Vertreter dieser Gattung stehen in viel engerem Verhältnis zum Publikum und sind in weit höherem Grade von diesem abhängig in ihrem Schaffen. Denn wenn auch das Volk sich schwer dahin einigt, einem neuen Künstler den großen nationalen Ehrenpreis der Meisterschaft zuzuerkennen, so verteilt es doch bereitwillig und oft das Kleingeld des momentanen Beifalls dort, wo man seinem zeitweiligen Geschmack entgegenkommt. Jedes kunstfreudige Volk braucht

eine Litteratur, welche Schritt hält mit den politischen und socialen Wandelungen, die es durchmacht. Und je nachdem, ob diese schnell oder langsam vor sich gehen, wird sich der Geschmack schnell oder langsam ändern. Mit diesem aber muß wiederum in gleichem Tempo derjenige Autor fortschreiten, welcher unmittelbar für seine Zeit schreiben will. Denn so fest auch die Menge an die großen anerkannten Meister glaubt, selbst wo sie sie vielleicht nicht völlig versteht, so wenig läßt sie Zwang auf sich ausüben hinsichtlich derjenigen Litteratur, welche aus der Zeit für die Zeit entsteht und mit dem Anspruch unmittelbarer Wirkung auftritt. Wenn man oft behauptet, jede Zeit erhalte diejenige Litteratur, welche sie verdient, so kann man mit gleicher Berechtigung sagen: Jede Zeit erzwingt sich diejenige Litteratur, deren sie bedarf. Und diesem Zwange muß sich bedingungslos derjenige unterwerfen, welcher durch seine Werke unmittelbar auf seine Zeitgenossen wirken will. Man braucht darum nicht gering zu denken von diesen Schriftstellern. Soweit sie ernstes Kunststreben zeigen, stehen sie hoch über den rückgewandten Nachbetern aus der ersten Gruppe. Und auch die minderwertigen Vertreter einer durchschnittsmäßigen Modelitteratur soll man nicht gänzlich misachten. Oft ist ihre fleißige Gesammtarbeit der tragkräftige Untergrund geworden, auf dem später ein Genie sein stolzes Haus errichten konnte.

Die dritte Gruppe endlich ist nur klein; wenige Einzelne gehören ihr an, welche, fußend auf den litterarischen Errungenschaften der Vergangenheit und Gegenwart, mit eigner Kraft über diese hinausschreiten. Bisweilen sind sie schnellen Schrittes durch die beiden ersten Gruppen hindurch gegangen. Bei ihnen ist der Inhalt so neu wie die Form; und beide sind mit einander versöhnt. Diese wenigen finden kein ausgebildetes Publikum für ihre Werke vor, auch bequemen sie sich nicht bedingungslos der herrschenden Richtung an; sondern sie erziehen sich ihr Publikum zu neuen Zwecken.

Und genau, wie mit den Verfassern originaler Dichtungen, verhält es sich mit den Übersetzern oder Bearbeitern von Werken aus fremden Litteraturen, sowie von älteren Werken heimischer Dichtung. Auch hier lassen sich drei Gruppen, analog den obigen, unterscheiden. Von den Einen werden im hergebrachten Stil die gangbaren litterarischen Erscheinungen übertragen. Von den Andern werden fremde Dichtungen dem herrschenden Zeitgeschmack durch Umdichtung, Zusätze u. s. w. angepaßt; hier vor Allem spricht also das Publikum ein bestimmendes Wort mit. Die Dritten endlich erschließen neue Gebiete ausländischer Poesie oder finden für die Uebertragung bisher mangelhaft wiedergegebener Werke einen neuen überzeugenden Stil.

Man erkennt also, daß für manche Werke der Litteratur nicht alles Lob oder aller Tadel den Autor, Übersetzer oder Bearbeiter allein trifft, sondern daß Vieles dem herrschenden Zeitgeschmack, d. h. dem Publikum zuzuschreiben ist. Wir werden bei der Betrachtung der Versuche, welche man im achtzehnten Jahrhundert mit Shakespeares „Macbeth" anstellte, Bearbeiter aus allen drei Gruppen antreffen und mehrfach Spuren der Einwirkung des Publikums erkennen.

Bis in die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts war Englands größter Dichter den Deutschen so gut wie unbekannt; Wenige nur vermochten ihn im Urtext zu lesen, und vereinzelte Übersetzungsversuche, wie Borcks „Julius Caesar", konnten keinen Ersatz für das Original bieten. Als aber das Interesse für die englische Litteratur von Jahr zu Jahr zunahm und viele minderwertige Dichter schon in deutschen Übertragungen weit verbreitet waren, Shakespeares Ruhm dagegen noch immer nur von wenigen Kennern verkündet wurde, da entstanden im Laufe zweier Jahrzehnte zwei umfassende Übersetzungen der Werke des Dichters, 1762—1766 die von Wieland, 1775—78 die von Eschenburg. Weil sich die letztere als verbesserte Ausgabe ihrer Vorgängerin bezeichnet, hat man oft den Blick hauptsächlich

auf die Übereinstimmungen beider Werke gerichtet, dabei natürlich die Erweiterungen des Überarbeiters gewürdigt, im Ganzen aber gern von der Wieland-Eschenburgischen Übersetzung gesprochen. Und doch kann man diese beiden grundverschiedenen Arbeiten gar nicht scharf genug von einander trennen, wie eine Vergleichung des uns beschäftigenden Stückes in beiden Fassungen zeigen wird. Nur die äußere Rücksicht auf die gleichen Verleger beider Werke, sowie die schuldige Achtung gegen den älteren berühmten Vorgänger konnten Eschenburg bestimmen, seine Übersetzung einfach für eine verbesserte Auflage der Wielandischen auszugeben. In Wahrheit war sie ein höchst verdienstvolles neues Werk.

Shakespeare konnte unter den deutschen Dichtern der sechziger Jahre kaum einen weniger geeigneten Übersetzer finden als Wieland, der damals nach einer längeren Periode schwärmerischer Weltentrücktheit erst kurze Zeit wieder auf Erden wirklich heimisch war, wenn er auch schon seit Jahren gelegentlich sein einfaches Menschsein betont hatte. Ihn wies seine Begabung, nachdem er die Schwankungen der Jugendzeit überwunden hatte, mit Entschiedenheit auf heitere phantastische Stoffe und graziöse Behandlung hin. Gewiß konnte ihm der Übergang von seinen Jugendwerken zu seinen reiferen Dichtungen durch die Beschäftigung mit Shakespeare erleichtert werden, auch konnte Wieland Zeit seines Lebens mit immer neuer aufrichtiger Bewunderung den großen englischen Dramatiker lesen; er war aber darum noch nicht berufen, ihn zu übersetzen, wenn er auch einmal gegen Zimmermann das kühne Wort ausspricht: „Was für ein elender Scribent muß der sein, der sich nicht übersetzen läßt“[45]).

Bezeichnend schon ist es, daß Wieland im Grunde ganz zufällig veranlaßt wurde, seinem Vaterlande einen deutschen Shakespeare zu geben. In Biberach nämlich lag seit Alters einem der Ratsherren die Sorge für die jährlich wiederkehrenden theatralischen Aufführungen ob; kein Wunder, daß man

hohe Erwartungen hegte, als der Dichter der „Johanna Gray“ dort Kanzleidirektor wurde. Aber Wieland war seinen Jugendwerken bereits entfremdet und nicht bereit zu neuer dramatischer Produktion. Deshalb beschränkte er sich darauf, durch Combination der Shakespeareschen Stücke, die seinem Naturell besonders nahe standen, des „Sommernachts-Traumes“ und des „Sturmes“, ein phantastisches Schauspiel zu schaffen[44]). Und erst diese intensivere Beschäftigung mit dem englischen Dichter führte ihn zu der Übertragung von zweiundzwanzig seiner Dramen.

Bescheiden genug sind die Hülfsmittel, welche Wieland zur Hand waren. Seit 1709 erst gab es kritische Ausgaben des Shakespeareschen Textes; Wieland legte die neueste, die von Warburton, 1747, zu Grunde, einen höchst conjekturenreichen Text nebst einem Commentar, dem Wieland zu seinem Schaden blindlings folgte. Dem „fetten Warburton“, wie ihn Herder geringschätzig nannte, ist daher mancher Irrtum zur Last zu legen. Daneben zog der Übersetzer, wenn wir Böttiger[45]) glauben dürfen, Bowyers French and English Dictionary und ein kleines Lexikon über Shakespeares Wörter und Phrasen zu Rate, und für des Dichters Leben das Werk von Rowe: Some Account of the Life and Writings of Mr. William Shakespeare.

So vereinigte sich vielerlei, um dem Gelingen des Unternehmens hinderlich zu sein: eine Begabung, welche der des großen Dramatikers durchaus nicht congenial war, und Misverständnisse, welche aus Unkenntnis der Sprache, Unzulänglichkeit der Hülfsmittel und irreführenden Erklärungen des Commentators entsprangen. Dazu kam, daß Wieland wegen des Princips der Übersetzung mit sich selbst im Zwiespalt war. Einerseits war er zu sehr echter Dichter, um nicht einzusehen, daß man eine fremde Dichtung bei der Übertragung nicht durch eigene Zusätze verändern dürfe; andrerseits erkannte er bei Shakespeare so Vieles, was durch seine Gespreiztheit, Wildheit

oder Derbheit dem Geschmack des achtzehnten Jahrhunderts zuwiderlief, daß er als der erste Übersetzer dieses Dichters Bedenken trug, den Lesern Alles darzubieten. Den Fehler des Verschönerns hat er daher glücklich vermieden. Die Erkenntnis eigner Unzulänglichkeit jedoch und die Rücksicht auf das Publikum haben ihn veranlaßt, manche Scenen unübersetzt zu lassen oder doch nur im Auszug zu geben. So sind, um die Macbeth-Übersetzung als Beispiel vorzuführen, die Hexenscenen des dritten und vierten Aufzuges ganz weggeblieben, nachdem die des ersten Aufzuges schon große Schwierigkeit bereitet hatten. Auch viele einzelne Verse, wie z. B. das berühmte Fair is foul, and foul is fair blieben fort, und ebenso die derben Wortspiele des Pförtners.

Wie schwer nun dadurch auch manches Werk geschädigt ist, zumal da gerade einige der poetischsten Stellen ausgelassen sind, so sieht man doch an manchen unbedeutenden Kleinigkeiten, daß kein trockener Verdeutscher, sondern ein echter Dichter mit ganzer Seele bei der Arbeit gewesen ist. Gerade in den Scenen des Affekts nämlich geschieht es, daß Wieland, von Shakespeares Leidenschaft hingerissen, selbst kleine Änderungen oder Zusätze macht. Sind es auch nur wenige Worte, wie I, 7 der Lady emphatisches „Ja, Macbeth!“ oder ebendaselbst Macbeths „Welch ein Weib!“, oder sind es kleine Änderungen, wie „Bringe mir keine Töchter“ für das englische Bring forth men-children only oder „Wacht auf!“ für Sleep no more, es sind doch stets statt ängstlich treuer Wiedergabe Spuren einer mitdichtenden Phantasie.

Das Urteil über diese Übersetzung mußte verschieden ausfallen, je nach dem Standpunkt des Urteilenden. Wer seinen Blick auf Einzelheiten richtete, wie die Mitarbeiter der „Bibliothek der schönen Wissenschaften“, welche sich an die „huronischen“ oder „kannibalischen“ Scenen bei Shakespeare hielten[46]), oder wie Herder, der gerade diejenigen Scenen, welche ihn selbst zur Übersetzung gereizt hatten, bei Wieland gar nicht oder nur ver-

stümmelt fand[47]), — wer so nur Bruchstücke beurteilte, der mochte Vieles unzulänglich finden. Wer aber das Ganze ins Auge faßte, wie Lessing, der selber nach einer Übersetzung Shakespeares „mit einigen bescheidenen Veränderungen" verlangt hatte[48]), oder wie Goethe, als er von der Höhe seines Alters auf die damals längst überholte Übersetzung zurücksah[49]): der mußte Wielands kühnen Versuch dankbar begrüßen. Ja, selbst die Prosaform, welche uns heute als einer der größten Mängel erscheint, fand in dem alternden Goethe einen Verteidiger[50]).

Stolz-bescheiden verhielt sich Wieland selber gegenüber allem Lob und Tadel. Er wußte, daß er ein verdienstliches Werk unternommen hatte, erkannte aber auch besser als jeder Andere seine Fehler. Als daher im Beginn der siebziger Jahre seine Übersetzung vergriffen war und die Verlagshandlung eine neue verbesserte Auflage wünschte, richtete er im Deutschen Merkur ein letztes Wort der Beurteilung seines Werkes an Freunde und Gegner, lehnte aber im Übrigen die angetragene Mühe ab. Erst nach seiner Weigerung wurde Eschenburg durch den Prediger Zollikofer für die neue Auflage gewonnen, welche dann vom Jahre 1775 an erschien.

Eschenburgs Stellung diesem Unternehmen gegenüber war von vornherein schwer zu fixiren. Daß er zu den ursprünglich übersetzten zweiundzwanzig Stücken die noch übrigen vierzehn hinzuzufügen hatte, war seine geringste Sorge. Unbehaglicher schon war es, daß er, soweit es anging, den Wortlaut der alten Übersetzung stehen lassen und nur die offenbaren Irrtümer beseitigen sollte, anstatt frei und ohne Rücksicht eine neue Übersetzung zu schaffen. Das größte Hindernis aber erwuchs ihm ohne sein Wissen daraus, daß ihm für das, was er an Shakespeare richtig erkannte und empfand, nicht der entsprechende deutsche Ausdruck zu Gebote stand; denn er war kein dichterisch veranlagter Mensch, sondern ein fleißiger, nüchterner Erklärer, der in jenen Jahren des Geniekultus ohne Überschwänglichkeit

seinen Shakespeare verehrte und dessen Vorzüge und Fehler mit gleicher Ruhe erwog. Wenn er daher in der Vorrede zu seiner Übersetzung sagt, er habe nicht nur die Richtigkeit des Ausdrucks erstrebt, sondern möglichst viel von dem eigentümlichen Gepräge des großen Originals beibehalten wollen, so war das nur ein frommer Wunsch; in Wahrheit war das Umgekehrte der Fall. Von des Dichters Eigenart war nicht viel geblieben, aber die Übersetzung hielt sich im Wortlaut möglichst nahe an den englischen Text.

Denn Eschenburg war ein gelehrter Forscher, seine bedeutende Shakespeare-Bibliothek gab ihm die besten Hülfsmittel an die Hand. Wieland war noch dem Text Warburtons gefolgt; inzwischen aber waren die Ausgaben von Johnson[51]) erschienen, in denen weniger Wert auf einleuchtende Conjekturen, als auf die Feststellung und verständige Deutung der ältesten Lesarten gelegt wurde. Zu der Unterstützung durch die Arbeiten von Vorgängern gesellte sich endlich für Eschenburg noch die beratende Hülfe eines gelehrten Freundes, des Professor Ebert in Braunschweig, welchen schon in jungen Jahren seine litterarischen Bestrebungen auf „Britanniens Göttereiland" heimisch gemacht hatten, sowie gelegentliche Zwiesprache mit Lessing.

Man kann nun schon von vornherein annehmen, daß die Übersetzung Wielands nach einer solchen Überarbeitung gar nicht wiederzuerkennen sein mußte. Und diese Annahme bestätigt sich durchaus, wie abermals am „Macbeth" gezeigt werden soll. Schon im Äußern weicht die neue Ausgabe von der alten ab, sie tritt anspruchsvoller auf mit gelehrten Anmerkungen, Anhängen und Excursen. Andrerseits wieder zeigt sie manche Kargheit auf, Dekorationsbezeichnungen fehlen meistens; Bemerkungen, ob eine Person „bei Seite" spricht oder an wen sie ihre Worte richtet, sind ausgelassen; die Sceneneinteilung fällt bei Steevens-Eschenburg mit dem Ortswechsel, bei Pope-Warburton-Wieland mit dem Auftreten neuer Personen zusammen.

Wörtliche Übertragung und größte Einfachheit sind das Ziel des Übersetzers; Schachtelsätze werden auseinander gehoben, der Ausdruck wird möglichst verständlich gewählt[52]), wo es sein muß, die Deutlichkeit durch Umschreibung erreicht, oder gar zu einer Stelle eine noch wörtlichere Übersetzung in einer Anmerkung hinzugefügt[54]); Fremdwörter, selbst solche, die Wieland von Shakespeare übernahm, wie „neutral, Adieu, jovialisch, Madam, speculativ", werden getilgt.

Im großen Ganzen beschränkte sich Eschenburg darauf, Wielands Fehler auf Grund des gleichen englischen Textes einfach zu verbessern; z. B.

II, 1, 3 And she goes down at twelve.
W. Sie (die Uhr) geht auf Zwölfe.
E. Er (der Mond) geht um zwölf Uhr unter.

III, 1, 131 f. always thought
That I require a clearness.
W. Aber das muß noch genauer bestimmt werden.
E. Dabei müßt ihr immer dahin sehen, daß ich ohne Verdacht bleibe.

V, 5, 13 I have supp'd full with horrors.
W. Ich habe mit Schreckgespenstern zunachtessen gelernt.
E. Itzt bin ich mit Schrecken gesättigt worden[55]).

Oder er fügte die von Wieland ausgelassenen Stellen wieder in den Text ein, wie

I, 1, 10 Fair is foul, and foul is fair, mit der Anmerkung: „Die Rede ist vom Wetter."

oder III, 4, 14 'Tis better thee without than he within[56]).

Oft aber ging Eschenburg auch in seinen Verbesserungen zu weit, suchte mehr als nötig war hinter den Worten (II, 3, 130), ja beging sogar offenbare Misgriffe. So ließ er sich durch eine Bemerkung der Mrs. Montagu verleiten, die folgende Übersetzung Wielands zu verändern:

I, 3, 147 Time and the hour runs through the roughest day.

W. Die Zeit rennt mit ihrem Stundenglas durch den rauheſten Tag.

E. Zeit und Gelegenheit werden ſchon alle Schwierigkeiten heben.

Oder er verwäſſerte den Ausdruck:

IV, 1, 92ff. until

Great Birnam wood to high Dunsinane hill
Shall come against him.

W. bis der groſſe Birnam-Wald auf Dunſinans Hügel gegen dich angezogen kommen wird.

E. bis daß Dusinans Höhn
Und Birnams Wald ihm widerſtehn[57]).

An manchen Stellen wiederum traf er, ohne geradezu einen Fehler zu machen, doch den Ausdruck oder den Ton nicht ſo richtig wie Wieland und bewies damit, daß beim Überſetzen zuweilen das Gefühl richtiger urteilt, als der Verſtand. So macht Shakeſpeare feine Unterſchiede zwiſchen den Anreden „Du“ und „Ihr“ und wendet mit Berechnung das königliche „Wir“ an. Hier ſuchte ihm Wieland zu folgen, ja hie und da (z. B. III, 3) ihn zu corrigiren; bei Eſchenburg iſt Alles „ich“ und „du“. Auch der „Degen“ ſtatt des „Schwertes“, der „Menſch“ (I, 7, 46) ſtatt des „Mannes“, die „Mama“ (IV, 2) ſtatt der „Mutter“ ſind Kleinigkeiten, welche den Ton der Rede empfindlich ſtören.

Doch nicht alle Veränderungen ſind aus der Auffaſſung des Überſetzers zu erklären, ſehr häufig hat die gelehrte Unterſuchung mitgeſprochen; mit andern Worten, Eſchenburg fußt oft auf anderen Lesarten als Wieland. So hatte an der Stelle II, 3, 76 Theobald, und nach ihm Warburton die Worte Ring the bell als eine Anmerkung für den Regiſſeur aufgefaßt; Eſchenburg dagegen ſetzte die Worte nach Johnſon als einen Teil von Macduffs Rede in den Text. III, 2, 50

liest Warburton: Night thickens, und daher Wieland: Die Nacht wird dichter. Alle andern Ausgaben schreiben: Light thickens, und daher Eschenburg: Das Licht wird schon trübe[58]).

Ja, selbst ganz außergewöhnliche Conjekturen[59]) bevorzugte Eschenburg hie und da, oder er übersetzte um der Deutlichkeit willen manchmal nicht so sehr den Text, als vielmehr eine Erklärung zu demselben. Ein Beispiel mag genügen:

I, 5, 36 las Warburton: The raven himself's not hoarse, und Wieland übersetzte danach: Der Rabe selbst würde mir lieblich singen. Eschenburg hatte nun zwar den richtigen Text: The raven himself is hoarse, aber er richtete sich weniger nach dem Wortlaut, als nach Johnsons Interpretation: such a message would add hoarseness to the raven und übersetzte daher: Der Rabe selbst müßte heiser werden[60]).

Aus alledem erhellt, daß nicht von einer einfach verbesserten Auflage der alten Übersetzung die Rede sein darf, sondern von einem ganz neuen Unternehmen, das mit dem älteren Werke sich kaum in der Hälfte des Textes noch berührt, dagegen aus ganz anderem Geiste geboren ist. Keine der beiden Übersetzungen ragt über die andre an Wert hinaus, sie sind nicht mit gleichem Maße zu messen. Wielands Übersetzung ist das Werk eines Mannes, dem man nachstrebende Begeisterung nicht absprechen kann, der aber nicht die erforderliche Begabung und das ausreichende Maß des Wissens besaß, um sein Ziel zu erreichen; Eschenburgs Übersetzung ist die Frucht tiefer Studien und großen Fleißes ohne die belebende Wärme des Nachempfindens. Die Zeitgenossen, soweit sie nicht das englische Original lasen, entschieden sich nach Neigung oder Zufall für die eine oder die andre, nur wem es Ernst war um das Verständnis Shakespeares, der legte beide Übersetzungen neben einander. Im Ganzen aber hat Eschenburg aus äußeren Gründen über Wieland den Sieg davongetragen. Denn er wirkte in der Folgezeit durch ein weitschweifiges Buch über Shakespeare zu seinen eignen Gunsten; und seine Übersetzung wurde weit

verbreitet in der Original-Ausgabe, in einem schamlosen Nachdruck (1778—88) mit Verbesserungen von Gabriel Eckert und in der eigenen ganz umgearbeiteten Ausgabe von 1798.

III.

An der Spitze der deutschen Macbeth-Bearbeitungen des achtzehnten Jahrhunderts steht diejenige von Stephanie dem Jüngeren. Es ist nicht mehr angezeigt, sich über das armselige Werk zu ereifern; im Gegenteil, das Stück ist interessant als einer der ersten Versuche, die neu entdeckte Größe Shakespeares von der Bühne herab wirken zu lassen. Dem deutschen Publikum, das sich bisher mit Pathos und Rührseligkeit im deutschen Drama begnügt hatte, trat in Shakespeare plötzlich eine unwiderstehlich objektive Naturwahrheit entgegen, gepaart mit unerhörter Kühnheit der Charakterzeichnung und des Ausdrucks. Diese neue Welt mit einem Male ganz zu erfassen, das war im Anfange Keinem möglich, erst nach und nach lernten große Geister durch emsiges Studium den Dichter in seiner Totalität begreifen. Im Beginne dieser neuen Einwirkung auf die deutsche Litteratur aber las der Eine aus seinem Shakespeare dies, der andre das heraus, je nachdem ihn mehr der Inhalt oder die Form, die Gedankenfülle oder die Gemütstiefe, die Knappheit des Ausdrucks oder der Reichtum der Motive ergriff. Daß dieser scheinbar willkürliche Aufbau auf weiser Berechnung beruhe, daß mit einer schrankenlosen Phantasie sich hier die tiefste Natur- und Menschenkenntnis verbinde, das konnte erst nach und nach zum Bewußtsein kommen. Es ist daher nicht zu verwundern, daß man im Anfange diese verschiedenartigen Elemente nicht zu vereinigen wußte und sich daher einseitig an diejenigen hielt, welche sich jeweilig dem Blick am deutlichsten zeigten. Aus solcher einseitigen Betrachtung

und Bewunderung sind die Übertreibungen und Auswüchse entstanden, welche die ersten Nachahmungsversuche Shakespeareſcher Stücke kennzeichnen.

Stephanie war ein Schauspieler in Wien, der einen anhaltenden und wenig günstigen Einfluß auf die deutsche Bühne ausgeübt hat. Mit einer äußerlich angelernten, teilweise misverstandenen französischen Technik verband er einerseits die Geschicklichkeit, aus einer Gruppe von alten Stücken ein neues zu machen, andrerseits eine bedenkenlose Nachgiebigkeit gegenüber den Wünschen des Wiener Publikums. Dieses letztere aber liebte die rohen Effekte, wie es sich denn noch im Jahre 1772 am Schluß der „Emilia Galotti“ gefallen ließ, daß der Prinz das Blut von dem Dolche leckte, mit welchem Emilia erstochen war[61]). Nicht immer aber fand sich ein Wortführer, der so kräftig wie der junge Goethe in den Recensionen seiner Jugendzeit[62]) seine Verachtung gegen die Ansprüche des großen Haufens aussprach. In Wien jedenfalls richtete man sich lange Zeit gehorsam nach dem Geschmack der Menge.

Nun war es seit Jahren dort Sitte gewesen, am Allerseelentage den „steinernen Gast“ von Tirso de Molina zu spielen, ein bewegtes Stück, welches Raum zu allerlei Schaustellung und Spuk bot. Nur durch ein gleichgeartetes Schauspiel konnte es verdrängt werden; und zu solchem Ersatz für den 2. November bestimmte Stephanie seinen „Macbeth“. Er übte hier seine später oft angewandte Technik der Verschmelzung mehrerer Dramen in eines, oder wenigstens der Erweiterung einer Vorlage durch Motive aus andern Stücken. Den Wielandschen Shakespeare hatte er gelesen und glaubte jetzt die von hier und dort geraubten Bruchstücke beliebig durch einander werfen zu dürfen. Die historische Treue, welche Shakespeare mit dichterischer Freiheit bisweilen außer Acht gelassen hatte, suchte Stephanie an der Hand von Buchanans Geschichte Schottlands[63]) wieder herzustellen. Demnach mußte Macbeth nach zehnjähriger segensreicher Herrschaft eine siebenjährige Tyrannis

ausüben, Siward mußte Malcolms Großvater, Banquo Macbeths Mitschuldiger werden. Was einst Milton beabsichtigt hatte, das führte jetzt der Wiener Bearbeiter auf seine Art und Weise durch, d. h. er reckte und dehnte im Wesentlichen den fünften Aufzug des Originals zu einem fünfaktigen Drama aus und holte die Ereignisse, welche bei Shakespeare in den vorhergehenden Akten behandelt werden, durch Erzählungen nach. Immer aber blieben noch zahlreiche Lücken, welche Stephanie durch beliebte Schauspielmotive: getrennte und wieder vereinte Liebende, Belauschen, Verkleidungsscene mit Erkennung, Auftreten eines Frauenzimmers in Männerkleidern und Feuersbrunst ausfüllte, und zwischen welche ihm dann noch allerlei Reminiscenzen aus andern Shakespeareschen Stücken gerieten. So mußte, wie der Geist im „Hamlet", der ermordete Duncan umherirren und dem Macbeth erscheinen.

Macbeth: Du bist —

Geist: Dein Oheim, den du ermordet! (Der Geist verschwindet.)

Die Lady mußte nicht nur nachtwandeln, sondern wie Ophelia wachend im Wahnsinn einhergehen und ihren Gemahl erstechen. Macbeth erhielt durch sein skrupelloses Morden unter den Großen des Reiches eine so verhängnisvolle Ähnlichkeit mit Richard III., daß er ganz wie dieser sich seines Weibes zu entledigen trachtet und einer Andern seine Liebe anträgt. Und da einmal nach französischem Muster nur eine Katastrophe behandelt, die ganze Vorgeschichte aber gesprächsweise vorgetragen wird, so bedurften Macbeth und die Lady der üblichen Vertrauten. Diese wurden aus dem „Lear" entlehnt, Curan, ein Höfling, und Gonerill, die zu einer Tochter Macduffs gemacht wird. Endlich mußte auch der „steinerne Gast", den ja „Macbeth" verdrängt hatte, seine Stelle erhalten; das unheimliche Nicken einer Statue Duncans wurde also der Anlaß zum Wahnsinn der Lady.

Man erkennt, daß der erste deutsche Bearbeiter des „Macbeth“ die Fehler Miltons und Davenants vereint hat, die Verstümmelung der Form und die Überladung des Inhalts. Ja, ins Einzelne gehen sogar die Übereinstimmungen, ohne daß Stephanie jedoch Kenntnis von der Davenantschen Bearbeitung hatte: ein philiströses Predigen der Tugendhaften, besonders des kleinen Macduff, macht sich breit, überhaupt spielt die Familie Macduffs eine größere Rolle; Duncans Geist tritt auf, und endlich ist in Curan ein ähnlicher Ubique eingeführt, wie Davenants Seyton.

Der Rohheit des Aufbaues entspricht die derbe Charakteristik und der Dialog mit seinem Bilderschwulst. Und doch ist es unverkennbar, daß Stephanie hie und da von Shakespeare zu lernen bemüht war, obgleich er sich seine Stilmuster wieder von den verschiedensten Enden her zusammensuchte. Wenn also am Schluß des ersten Aufzugs Curan seinen Bericht über den Ernst der Lage mit Bemerkungen über das Unwetter zu närrischen Possen verquickt, so ist das Vorbild der Narr im „Lear.“ Und ähnliches Streben nach Shakespearescher Färbung ist mehrfach sichtbar und an sich zu loben, auch wenn das ganze Werk fratzenhaft und mislungen ist.

Den Unwert seiner Leistung sah der Verfasser selbst ein; im Jahre 1777 zog er das Stück von der Bühne zurück[64]), nachdem schon vorher die Kritik gegen die Verbreitung durch den Druck protestirt hatte[65]). Dennoch soll es bei der Aufführung „wegen des damit verbundenen Spektakels sehr viel Wirkung gethan haben“[66]); und noch am 18. Mai 1781 spielte die Schmidtsche Gesellschaft zu Rostock[67]), und am 15. und 16. November desselben Jahres die Schuchsche Gesellschaft zu Danzig[68]) das Stück mit großem Beifall. Die Spuren seiner Einwirkung aber erhielten sich noch weit länger.

Denn man muß nicht glauben, daß jede folgende Bearbeitung isolirt dastünde, oder daß jeder Dramaturg die ganze Arbeit von vorn gemacht hätte. Einer knüpft vielmehr an den

andern an; Wieland, Eschenburg, Stephanie, Fischer, Schröder, Bürger bilden eine festgeschlossene Kette. Und erst Schiller bricht in vielen Punkten mit der Tradition; das ist sein großes Verdienst. Vor Schiller bringt jeder der genannten Bearbeiter den verpfuschten „Macbeth" ein Stückchen wieder in die Höhe; ein Jeder erbt aber auch von den Vorgängern eine Anzahl von Fehlern. Und da nun die Bearbeitungen von Stephanie und Fischer heutzutage kaum noch dem Forscher in die Hände fallen, die von Schröder aber vergessen war, so wurden die meisten Entstellungen Bürger zur Last gelegt. Das ist jedoch durchaus zurückzuweisen; von jeder der genannten Bearbeitungen ist bis zur nächstfolgenden vielmehr ein ständiger Fortschritt festzustellen, und darum steht Bürger am höchsten.

Wie weit sich Stephanie von dem Original entfernt hatte, ist gezeigt worden; es war ein weiter Weg der Rückkehr zum wahren „Macbeth" zu machen. Daß er nicht auf einmal zurückgelegt wurde, daran sind mannigfache Faktoren schuld, nicht zum wenigsten das Publikum, um dessentwillen sich schon Stephanie so manche dreiste Veränderung erlaubt hatte. Ausdrücklich mit dem Vorsatz, diese Wiener Umdichtung zu verdrängen durch einen bühnengerechten und zugleich unverfälschten „Macbeth", trat im Jahre 1777 J. J. Fischer mit seiner Bearbeitung auf[69]). Die Rücksicht auf die Bühne ist sehr deutlich, zahlreiche Anweisungen beziehen sich auf die Darstellung, der Ortswechsel ist eingeschränkt, statt der 26 Verwandlungen Shakespeares braucht Fischer nur zehn; vor Allem aber ist die Personenzahl sehr verringert, gänzlich gestrichen sind König Duncan, Lennox, Rosse, Angus, Fleance, Siward und sein Sohn, Lady Macduff und ihr Sohn, der Hauptmann, der Pförtner, der alte Mann, der englische Arzt und die Mörder.

Ganz besonders ungünstig ist die königliche Familie behandelt; die Ermordung Duncans, den der Zuschauer gar nicht kennt, macht wenig Eindruck, und noch ehe sie ruchbar wird, ergreifen schon die Prinzen die Flucht; dann wird die große

Scene des vierten Aktes Malcolm entzogen und mit den nötigen Veränderungen Cathneß übergeben, und Donalbain muß an Stelle von Siwards Sohn sein Leben lassen. Dagegen sind die Nebenrollen stark angewachsen: Menteth und Cathneß spielen die Edelleute, Seyton die Boten und geringen Leute. Und so wenig konnte sich Fischer trotz der geäußerten Absicht von Stephanie losmachen, daß er sogar Curan wieder einführt, den Vertrauten Macbeths, der nun auch zugleich den Mörder spielen muß. Hier wirkt übrigens die Sparsamkeit in der Personenzahl besonders lächerlich. Bei Shakespeare charakterisiren die beiden Mörder sich selbst, bei Fischer redet Curan für sich und für einen Kameraden, den man sich hinter der Scene zu denken hat. Und Macbeth antwortet: „Euer aller Geist scheinet allein durch dich hervor."

Sicherlich war es Rücksicht auf das Zartgefühl des Publikums, die Fischer veranlaßte, alle Mordscenen zu streichen. Nicht nur, daß das unschuldige Opfer Duncan ganz hinter der Scene bleibt; auch von Banquos Tod und dem der Lady Macduff und ihrer Kinder hört man nur durch Erzählungen[70]). Dagegen machte der Bearbeiter mit vollem Rechte von der Freiheit Gebrauch, Motive, welche der Dichter andeutet, auszuführen, und solche, die er verschweigt, ergänzend hinzuzufügen. Es ist oben in der Analyse gezeigt worden, daß für einen Eid Macbeths, den Mord zu begehen, nur Platz ist zwischen der fünften und siebenten Scene des ersten Aktes. Fischer zog es vor, ihn auf die Bühne zu bringen; die Lady drängt ihren Gemahl auf das Heftigste, da fällt eine Träne von ihr auf seine Hand, und entflammt ruft er: „Ha! was war das? — Eine Thräne von dir! Eine Thräne der schrecklichsten Wuth!" Und nun schwört Macbeth. — Schon aus dieser kleinen Andeutung sieht man, wie Fischer die beiden Hauptcharaktere auffaßte: Macbeth war für ihn ein feiger, furchtsamer Bösewicht, die Lady dagegen wild, mutig und boshaft durch und durch. Die Schauspielerin Reineke pflegte daher in dieser Bearbeitung zugleich

die Lady und die Hekate zu spielen, das personificirte Böse in zwei Gestalten. Die Lady scheint überhaupt das größte Interesse des Bearbeiters in Anspruch genommen zu haben, ihre Rolle führte er am sorgfältigsten aus. Hatte sich einmal die Auffassung einer nur fingirten Ohnmacht in die Übersetzungen eingeschlichen, so war Fischer berechtigt, dies Motiv auszubeuten. Er macht darum die Lady zu einer ganz gemeinen Komödiantin. Als nach der Mordscene alle Edelleute abgegangen sind, will Macbeth nach seiner Gemahlin sehen; sie aber kommt ihm entgegen.

Macbeth. Du bist besser? (sie lächelt) Oder du warst wol gar nicht übel?

Lady. Ich habe mich noch nie so gut befunden, als da ich ohnmächtig wurde. Ein Stück meiner Rolle.

Auch der Tod der Lady erschien dem Bearbeiter nicht genügend motivirt, er läßt sie dem Schreck über die letzten unglücklichen Kriegsnachrichten erliegen; Curan meldet: „Meine Zeitung tödtete bereits die Königin“ [71]).

Als diese Bearbeitung über die sächsischen Bühnen ging, blickte man schon verlangend nach einer neuen, die bald darauf erscheinen und zwei Jahrzehnte lang das Theater beherrschen sollte. Das Gerücht war laut geworden und wurde durch die angesehensten Theaterzeitungen verbreitet [72]), daß Schröder und Bürger sich zu einer neuen Einrichtung des Stückes vereinigt hätten. Durch Boie war schon Anfang 1776 Bürger bestimmt worden, die Hexenscenen für das Hamburger Theater neu zu übersetzen; in wenigen Tagen war der Wunsch erfüllt worden, und Schröder konnte sie für seine Bearbeitung benutzen. Aber noch Jahre vergingen, bis das ganze Werk bühnenreif war [73]). Denn Schröder, der große Bearbeiter Shakespeareſcher Stücke, hatte mit den Wünschen des Publikums zu rechnen. Als Künstler bewies er den besten Willen und feines Verständnis, als Theaterdirektor hatte er Rücksichten zu nehmen; er wollte den Geschmack heben, aber dieser zog ihn oft herab. Die

Berliner Litteratur- und Theaterzeitung, die gerade über Hamburger Bühnenverhältnisse und Theaterbesucher vortrefflich unterrichtet wurde, schreibt daher mit gutem Grund[74]): „Herr Schröder kennt sein Publikum und richtet sich als ein kluger Mann nach dem herrschenden Geschmack." Und eine treffende Bemerkung über das dortige Publikum, die noch heute ihre Gültigkeit hat, macht der gleiche Berichterstatter kurz zuvor bei Besprechung eines mittelmäßigen Lustspiels „Der Gläubiger"[75]): „In Hamburg hat es hauptsächlich deshalb mit gefallen, weil so viele gute Karaktere darin sind. Ein Bewegungsgrund, der dort oft einem mittelmäßigen Stücke den Vorzug vor einem guten verschaft, wenn in diesem etwan die Hauptpersonen Böse-wichter sind."

Diesem Theaterpublikum mutete Schröder Shakespearesche Stücke zu. Der Erfolg war vorauszusehen. Zwar der erste Versuch gelang, der „Hamlet" (20. Sept. 1776) fand großen Beifall; „Othello" dagegen (November 1776) ward erst geduldet, nachdem der Hamburger Senat einen versöhnenden Schluß angeordnet hatte. Im Jahre 1777 blieb das Publikum Shakespeare ziemlich günstig. Dann aber folgte das Unglücksjahr 1778. Der „Lear" war nur dadurch zu retten, daß am Schluß Cordelia am Leben blieb; „Richard II." und „Heinrich IV." dagegen wurden schonungslos abgelehnt. Daher mußte Schröder, als er für 1779 endlich den langersehnten „Macbeth" bearbeitete, äußerst vorsichtig zu Werke gehen[76]).

Schröder verstand nicht genug Englisch, um das Stück nach dem Original zu bearbeiten; er mußte sich an die Übersetzungen halten, und seiner Vorliebe für einen klar verständigen Stil entsprach Eschenburg mehr als Wieland, obwol er diesen letzteren nicht ganz bei Seite ließ. Sehr zu bedauern aber ist es, daß er auch Stephanie und Fischer zu Rate zog und sich ihnen in vielen Änderungen, ja oft im Wortlaut ganzer Stellen anschloß. Seinem Publikum, das einmal die Tyrannen auf der Bühne nicht liebte, trug er dadurch Rechnung,

daß er den Helden möglichst von Schuld entlastete. Macbeth wird durchaus als ein gerader Charakter dargestellt, der schwach ist gegen die Versuchung, d. h. nicht wie bei Shakespeare gegen die Versuchung seines eignen Innern, sondern gegen die äußere, die von den Hexen und der Lady ausgeht. Auf diese fällt darum alle Verantwortung. Während sie ihre ganze Beredsamkeit aufbietet, steht ihr Gemahl „in einer Art von Betäubung und innerlichen Streites", und mit Worten wie: „Noch einmal bitt' ich dich! berausche mich nicht mit Hoffnungen, die zur Hölle führen" sucht er sich zu wehren. Sie aber entgegnet: „Zur Hölle? — Zum Himmel auf Erden, zur höchsten Staffel menschlicher Glückseligkeit." In diesem Tone setzt sie ihm lange zu, denn die beiden Unterredungen der Gatten sind zu einer einzigen verschmolzen; als höchster Trumpf aber bleibt ihr die Fischersche Erfindung, die „Thräne der schrecklichsten Wuth", durch die sie ihren Gatten zu dem Eide zwingt: „Nun ja, Weib, du siegst! — Bey dieser unnennbaren, peinvollen Angst meines Herzens — Bey dem — ich will — ich will —." Und sie darauf: „Ich hab genug, Macbeth. Nun kann ich Duncan mit Heiterkeit empfangen."

Durch diese Schwäche, die noch glaubhafter wird, weil wenig von Macbeths Tapferkeit die Rede ist, ferner auch durch Tilgung aller Stellen, in denen er sich als Heuchler darstellt, erscheint er weniger strafwürdig; ein beträchtlicher Teil seiner Schuld ist ihm genommen, damit aber auch seine Größe. Beides ist auf die Lady übertragen. Auch sie sollte nicht gleich von Anfang an gar zu abstoßend erscheinen, darum ist ihr der große Auftrittsmonolog als solcher entzogen; nur Bruchstücke daraus sind später in die Unterredung mit Macbeth verflochten, so daß also dieses Weib erst nach und nach sich als der Teufel enthüllt, der es ist. Alle bösen Eigenschaften ihres Gatten sind auf sie gehäuft, nach Fischers Vorgang sogar die Heuchelei. Auch bei Schröder muß sie daher nur scheinbar in Ohnmacht sinken und bald darauf ihrem

Gatten lachend dieſe Liſt eingeſtehen. — Noch ein zweites Mittel, Macbeth zu entlaſten, gab es, indem der Bearbeiter die unſchuldigen Opfer den Augen der Zuſchauer entzog. Zwar hat Schröder mit richtigem künſtleriſchen Gefühl die Scene der Lady Macduff ſtehen laſſen; um aber den Eindruck des Folgenden etwas zu mildern, hat er ſie durch einen Zwiſchenakt und die Scene in der Höhle von der Unterredung in England getrennt. Die Ermordung Banquos geſchieht nicht auf der Bühne. Und das bejammernswerteſte Opfer Macbeths fehlt gänzlich. Nach Fiſchers Beiſpiel, das Schröder nur conſequenter durchführt, erſcheint der alte Duncan überhaupt nicht. Dadurch iſt natürlich der ganze Anfang des Stückes umgeſtaltet, der wiederholte Scenenwechſel iſt aufgehoben, durch eine kleine Änderung iſt Alles zwiſchen die zwei Unterredungen der weird sisters eingeordnet. Indem die Enden der beiden Hexenſcenen gegen einander ausgetauſcht ſind, kann ſich an die erſte gleich die Begrüßung Macbeths anſchließen; und erſt wenn Alle nach Inverneß aufgebrochen ſind, folgt die zweite Hexenſcene, nur jetzt mit dem Schluß fair is foul. Der dazwiſchenliegende Dank des Königs, die Ernennung zum Than von Cawdor, der Entſchluß nach Inverneß zu reiſen, das alles iſt in einem Briefe Duncans an Macbeth enthalten. In dem letzteren findet ſich übrigens folgende charakteriſtiſche Stelle: „In dieſem Augenblicke eile ich nach Inverneß, um dich in deinem eignen Hauſe, als meinen Gaſt zu empfangen.“ Damit iſt Macbeth auch von dem Vorwurf befreit, ſeinen Gaſt ermordet zu haben.

Man ſieht, daß Schröder ſich große Freiheiten in der Führung der Handlung nahm; und entſprechend ging er mit dem Dialog vor. Alles Rohe, was beim Publikum Anſtoß erregen konnte, mußte fortbleiben, die Rolle des Pförtners wurde deshalb ganz geſtrichen. Der Ausdruck iſt wie in allen Schröderſchen Bearbeitungen leicht verſtändlich und deutlich; was Eſchenburg als erläuternde Anmerkung brachte, wurde meiſt in den Text übernommen; wichtige Dinge, wie im fünften

Aufzug die Prophezeiungen, werden zu größerer Eindringlichkeit gern mehrmals wiederholt. Der Ton ist oft etwas spießbürgerlich, denn die Hamburger hörten, wie oben schon gezeigt ist, von der Bühne herab gern Worte redlicher Gesinnung. Hier hat nun Stephanie starken Einfluß auf Schröder gehabt. Ganze Dialogstellen übernahm dieser wörtlich aus der Wiener Bearbeitung, natürlich nur im vierten und fünften Akt, da Stephanie ja nur die Katastrophe behandelt; die Schlußreden des kleinen Macduff, mehrere Stellen in den Unterredungen zwischen Malcolm und Macduff, zwischen dem Arzt und der Kammerfrau und Einiges in den letzten Reden Macbeths und Malcolms, kurz, mancherlei Aussprüche einer gut bürgerlichen Moral stammen aus dieser Quelle und sind von hier teilweise bis in Bürgers Bearbeitung gedrungen.

Schröder liebte es ferner nicht, daß der Zuschauer selbst zu unbedeutenden Vorgängen auf der Bühne noch ein Warum zu fragen hätte. Er suchte daher Manches genauer, oft etwas pedantisch zu motiviren. So erklärt die Lady das Klopfen nach der Mordthat: „Es sind vermuthlich die Thanes die im andern Hause geschlafen." Macduffs Berechtigung, Duncan zu wecken, muß erklärt werden. Als er hört, daß der König noch nicht wach sei, fragt er:

Auch seine Kämmerer nicht?

Macbeth: Ich habe noch niemand gehört.

Macduff: Der König vermuthete, daß sie die Zeit verschlafen würden, drum befahl er mir ihn frühzeitig zu wecken.

Und weil Rosse am Ende des dritten Aufzuges auf dem Schlosse des Macduff sich befindet, fragt Macbeth in der Banquetscene:

Wie mich däucht, vermisse ich auch den Thane von Rosse?

Lenox: Wie ich gehört, ist er in Fife.

Der Shakespearesche Stil ist begreiflicherweise in dieser Behandlung kaum wiederzuerkennen, der Bilderreichtum des Originals erscheint sehr geschmälert, die Redeweise ist nüchterner

geworden, indem für die kühnen Umschreibungen Shakespeares meist die einfache Bezeichnung, die sie vertreten, gesetzt ist.

Als das Stück am 21. Juni 1779 zum ersten Male mit der Musik von Stegmann in prächtiger Ausstattung gegeben wurde, fand es nur eine laue Aufnahme. „Die Karaktere des Macbeths und seiner Frau waren dem Hamburger Publiko zu abscheulich“ [77]). Auch in der Folgezeit wurde es nur selten gegeben, obwol es bei den Wiederholungen besser gefiel, besonders wenn man hinterher eine Operette spielte.

Schröder schickte das Stück an Bürger, damit er es bei seiner Bearbeitung als Grundlage benutze; und dieser hielt sich in manchen Einzelheiten eng an die Vorlage. Jahre lang hat er an seinem „Macbeth“ gearbeitet, eine leichtfertige Pfuscherei kann man das Werk darum nicht nennen. Daß es heute dem Leser als eine grobe Entstellung erscheint, liegt in den veränderten Ansprüchen; für die Zeit seiner Entstehung war es ein wesentlicher Fortschritt gegen die früheren Versuche. Daß ein Bearbeiter mit dem Werke eines fremden Dichters frei schalten dürfe, war eine allgemein verbreitete Anschauung; aus ihr sind die Mängel von Bürgers „Macbeth“ nicht abzuleiten. Verhängnisvoll war vielmehr, daß der Dichter nicht freie Bewegung hatte, da er ja an Schröders Vorarbeit gebunden war, und ferner, daß seine ganze Begabung sich auf das kleine Gebiet der Lyrik und Balladendichtung concentrirte, daß sie dagegen für das Drama nicht ausreichte. Diese Erkenntnis ging ihm jedoch erst während der Arbeit auf.

Viele Fehler sind nicht Bürger, sondern seinem Vorgänger zur Last zu legen. Die Scenenfolge des Hamburger Manuscripts ist fast durchgehends beibehalten, denn in dieser Hinsicht war für Bürger die Erfahrung des großen Bühnenpraktikers maßgebend, obwol er auch hier schon trotz Schröder die Macduffscenen wieder an ihren richtigen Platz stellte. Leider blieb dagegen Duncan auch aus dieser Bearbeitung fort, und

der Notbehelf des Briefes im ersten Akt mußte noch einmal eintreten.

In der Auffassung der Hauptcharaktere folgte Bürger im Wesentlichen dem Hamburger Vorbild und befestigte dadurch die seitdem für längere Zeit traditionell gewordene Anschauung. Auch bei ihm ist Macbeth der verführte edle Held, aber mehr Held als bei Schröder. Die Scenen, in denen von seinen Kriegsthaten die Rede ist, ließ sich Bürger nicht entgehen[78]). Ein so tapferer Heerführer konnte aber nicht mit feigen Worten vor dem Morde zurückbeben, wie sie Schröder ihm in den Mund gelegt hatte; das einzige Zugeständnis, welches Bürger der einmal beliebten Auffassung machen konnte, war, daß er Macbeth passiv den bösen Mächten verfallen sein ließ, gleichsam als ob kein Widerstreben das einmal bezeichnete Opfer vor den Geistern der Hölle retten könne. Diese Änderung führt schon einen Schritt näher zu dem Shakespeareschen Original; und ebenso ist in der beinahe girrenden Zärtlichkeit, welche Macbeth bei Bürger an den Tag legt, eine Spur von richtiger Auffassung enthalten. Daß der Bearbeiter die Lady als vollkommene Furie darstellt und daß er den Pförtner ganz beseitigt, sind wieder Folgen des engen Anschlusses an Schröder; dagegen ist der Versuch, die Rolle des redlichen Banquo zu vergrößern und so eine eindringliche Contrastfigur zu schaffen, Bürgers eigene Erfindung.

Neben diesen alten und neuen Willkürlichkeiten finden sich aber auch Zeugnisse einer durchaus richtigen Auffassung, die für jene Zeit sogar originell waren. Nicht nur, daß Bürger an der Hand des Originals Vieles, was Schröder ausgelassen hatte, wieder einfügte, oder umgestellten Scenen und Reden ihren gebührenden Platz wieder anwies; er hat sich auch von dem Einfluß Stephanies und Fischers nach Kräften befreit; zwei Stellen nur stammen noch aus der Wiener Umdichtung, und nur die Beseitigung des Königs Duncan erinnert noch an die Prager Bearbeitung. Ein Beispiel, wie richtig Bürgers

Gefühl manchmal urteilte, gibt die Scene des kleinen Macduff. Es ist oben in der Analyse wahrscheinlich gemacht, daß hier ein Teil des Gespräches als Interpolation auszuscheiden ist; Bürger ist der einzige Bearbeiter, der diese als unecht bezeichnete Stelle gestrichen hat.

Berühmt geworden ist aber die Bearbeitung erst durch die Hexenscenen; auf sie hat der Dichter sein Hauptaugenmerk gerichtet. Nicht nur, daß er die vier Shakespeareschen übertrug, er dichtete für den Schluß seines ersten und zweiten Aufzuges noch zwei neue hinzu, die sich durchaus zu der Auffassung schicken, daß Macbeth willenlos den Dämonen verfallen ist[79]). Diese verfolgen ihn auf sein Schloß, um ihn weiter zum Bösen zu stacheln, „eh er sich ernüchtern kann."

Die Hexenscenen sind ebensowenig wie das übrige Stück getreu übersetzt; auch hier ließ sich Bürger frei gehen. Er hatte sich mit vielem Fleiß einen durchaus eigenen Stil ausgebildet, besonders in formaler Hinsicht hatte er emsig an seinen Werken gefeilt; klar, sinnlich-anschaulich, lebhaft, oftmals derb ist seine Sprache. Und diese Eigentümlichkeiten waren ihm so in Fleisch und Blut gedrungen, daß er sie nicht überwinden konnte, selbst wo er einen anderen Dichter zu übersetzen hatte. Behandelte dieser nun gar ein Thema, das auch ihm nahe lag, schlug er Töne an, die den seinen verwandt waren, dann suchte Bürger das Original nicht nur zu erreichen, sondern — vor Allem in Äußerlichkeiten — wo möglich zu überbieten. Das traf vornehmlich bei Shakespeare zu, den er aufrichtigst bewunderte und dem er doch in seiner Übersetzung große Gewalt anthat. Die ganze Dunst- und Nebelwelt seiner Balladen führte er in das fremde Werk ein.

Als er an die Übersetzung ging, waren die wichtigsten der hierhergehörigen Balladen bereits entstanden, „Lenore" und der „Raubgraf" schon gedruckt, der „wilde Jäger" und „des Pfarrers Tochter von Taubenhain" wenigstens concipirt. Und die mannigfachen Einzelheiten der Landschaft, welche in diesen

Gedichten, wenn auch nur leicht angedeutet, wiederkehren, verschmelzen wie von selbst zu einem einheitlichen Gesammtbilde. Der Harz und die norddeutsche Tiefebene sind Ort der Handlung, und eben diese Umgebung hatte Bürger im Auge, als er den „Macbeth“ bearbeitete; das beweisen die Abweichungen vom englischen Text. Denn jene Haide, über der in der „schlickerschlackrigen“ Luft die Krähen wimmeln, und wo am faulen Moor die Unke ruft, das ist nicht mehr die Haide des schottischen Hochlandes, sondern offenbar das „Moor und Geröhricht“ und das „schilfige Unkengestade“, wo die Pfarrerstochter ihr Kind begräbt. Und ebenso hat Bürger Macbeths Schloß, das so lieblich in der grünen Umgebung liegt, wo Menschen wol Greuel verüben können, wohin sich aber die Geister der Finsternis nicht wagen dürfen, mit anderem Auge geschaut als der englische Dichter. Schon daß er von einer „Burg“ spricht und damit unsere Blicke zu der Spitze eines Felsens hinauflenkt, dann daß er die Hexen zur Nacht auf dem Burgaltane hocken läßt, legt die Vermutung nahe, als habe er den „Falkenstein“ oder ein ähnliches Felsennest vor Augen gehabt, wie im „Raubgraf“ oder der „Entführung“. Zwischen der ersten schnellen Übersetzung der Shakespeareschen Hexenscenen und der Bearbeitung des ganzen Stückes war ferner der „wilde Jäger“ entstanden. Bürger wiederholte sich daher zum Teil wörtlich, als er in der ersten hinzugedichteten Hexenscene den wahnsinnig durch Korn und Dorn dahinjagenden Macbeth schilderte, ähnlich wie er eine solche Situation schon früher in der „Lenore“ und im „Raubgrafen“ ausgeführt hatte.

Hinzukommt, daß Bürger viele Eigentümlichkeiten seines Stiles auf die Hexenscenen übertrug. Die Coordination je dreier sich gegenseitig ergänzender Worte oder Begriffe liebte er besonders:

Wie und wo und wann sie wehen,
Sausen, brausen, Wirbel drehen,

oder gar:

Soll ſich krümmen, winden, wimmern,
Aechzen, krächzen und verkümmern.

Durch ſolche Häufung ſuchte er noch ſtärkeren Eindruck zu erzielen als Shakeſpeare, wie er denn überhaupt in der Schilderung und Charakteriſtik der ſcheußlichen alten Weiber ſich gar nicht genug thun konnte. Zum Bürgerſchen Stil gehören weiter die häufigen Interjektionen und die zahlreichen Diminutiva und diminutiviſchen Anreden. Die alten Vetteln geben ſich Koſeworte und reden von ihrem Meiſter ganz vertraulich als von Urian (vgl. den „Raubgrafen“). Am charakteriſtiſchſten für Bürger iſt aber der Dialekt. Er ſollte volkstümlich ſein und entfernt ſich daher ſehr häufig vom Schriftdeutſch. Aber Bürger war in der Aufnahme vulgärer Wendungen und Worte hier wie in den Balladen weder conſequent noch wähleriſch und griff bald nach Ober-, bald nach Niederdeutſchland aus. So findet man denn in den Hexenſcenen die bunteſte Miſchung, neben einem „Schweſterle“, „ä Biſſel“, „ä wacker Schäzel“, neben einem „nit“ für „nicht“ auch zahlreiche niederdeutſche Ausdrücke: Heu und Hozeln (vgl. „Kaiſer und Abt“), glupen, Zauberpott, Kellerlork (vgl. Bürgers eigene Anmerkung zu dem Gedichte „Adler und Lork“) u. ſ. f.

Und doch liegt trotz aller Übertreibung und Verzerrung in dem Bürgerſchen „Macbeth“, beſonders in den Hexenſcenen etwas Geſundes. Bürger war der Erſte, welcher einſah, daß für einen ſo mächtigen Inhalt, wie ihn die Shakeſpeareſchen Dramen darbieten, auch die Form von hoher Bedeutung ſei. Freilich blieb er dabei an dem Alleräußerlichſten haften.

Als Beiſpiel möge die erſte kurze Hexenſcene gelten. Niemand wird hier von einer wirklichen Überſetzung, geſchweige von einer guten, reden. Und doch ſind alle äußeren Elemente einer ſolchen berückſichtigt. Mit einer einzigen Ausnahme wendet hier Shakeſpeare die ſtumpfen Versausgänge an, Bürger folgt ihm durchaus. Die Schlußzeile Hover through the

fog and filthy air ist bemerkenswert durch die Alliteration. Bürger schrieb:

Das kan wips! ein winzig Work.
Husch! durch Schlickerschlacker fort!

Der Vers When the hurlyburly's done fällt durch die Klangmalerei auf; Bürger übertrug ihn nicht, sondern ersetzte ihn durch „Wenn die Krah am Aase kraht." Ebenso war es ihm klar, daß der Refrain

Double, double toil and trouble;
Fire burn and cauldron bubble

durch Tonmalerei, nämlich den stets gleichen Vokal wirke. Er gab ihn darum im ersten Versuch folgendermaßen wieder:

Hurtig! — daß der Spuk sich modle,
Lodre Lohe, Kessel brodle!

Doch das genügte seinem Ohr noch nicht, er schrieb später:

Lodre, brodle, daß sichs modle,
Lodre Lohe, Kessel brodle!

eine Übersetzung, die bis heute die beste geblieben ist.

Aber mit diesen Äußerlichkeiten verband sich nicht die gleiche Sorgfalt in der Wiedergabe des Ausdrucks. Bei Shakespeare gebrauchen die Hexen die Sprache des niederen Volkes, Bürger ließ sie in ausgesuchtester Gemeinheit reden; sie sprechen, nach dem Ausdruck eines Kritikers[80]), wie Zigeunerinnen aus Baierns Wäldern. Es ist unverkennbar, daß Bürger mit seinen Hexen ein Gruseln erwecken wollte, wie es etwa eine schaurige Spinnstubengeschichte erregt, a woman's story at a winter's fire, authorized by her grandam. Das mag für die Hexenscenen seine Berechtigung haben; leider aber dehnte Bürger diesen Ton fast über das ganze Stück aus. Besonders hat die Lady etwas Hexenartiges in diesem Sinne bekommen. Wenn sie bei Shakespeare von den Kämmerern sagt: I have drugg'd their possets, so sind das die kühlen Worte des entmenschten Weibes. Wenn Bürger daraus macht: „Ich rührt' ihnen ein so kräftiges Schlaftrünkchen ein", so hören wir die kichernde Schadenfreude

einer brauenden Hexe. Bei einer also umgestalteten Lady nimmt es nicht Wunder, daß ihr am Schluß der Teufel den Hals umdreht.

Bürger meinte gewiß, den „Macbeth" dadurch zu populariſiren; dahin geht ſein Beſtreben wenigſtens durchweg in der Diktion des Stückes mit ihren vielen volkstümlichen Ausdrücken und ſprichwörtlichen Wendungen. Schröder hatte einen nüchtern-proſaiſchen Stil gewählt, der ſich in freieſter Weiſe von Shakeſpeare entfernte. Bürger wich von ſeinem Vorbild nach zwei Richtungen hin ab. Wo er populärer als dieſes ſein will, da wird er derb, da wird von „Mörderfäuſten", von einer „Schafsſeele" und „Käſewangen" geredet, da wird ein Unglücksbote „Hansars!" und der tote Macbeth ein „verworfenes Aas" genannt, da nimmt Macbeth die Lady als ſein Liebchen oder ſein Trautchen in den Arm. Weit häufiger und wichtiger ſind aber die Fälle, in denen Bürger von Schröders Text ausgehend wieder näheren Anſchluß an Shakeſpeares Wortlaut ſucht. Da nimmt er eine unberückſichtigt gebliebene Anſpielung wieder auf, da ſucht er gar ein Wortſpiel nachzubilden; und unter den 27 Fällen, wo Schröder ein auffallendes Shakeſpeareſches Bild zerſtört hat, verſucht Bürger 21 mal, ein ſolches wieder herzuſtellen.

Mit alledem iſt noch durchaus kein Werk entſtanden, welches das Shakeſpeareſche Original erſetzen könnte; aber wenn man die Entſtehungsgeſchichte dieſes Stückes kennt und weiß, wie der Bearbeiter durch Rückſichten und Schwierigkeiten eingeengt wurde, ſo wird man milder urteilen. Zwanzig Jahre lang vermochte in Deutſchland keiner eine beſſere Bühnenbearbeitung zu ſchaffen, als die Bürgerſche war. Zeitgenöſſiſche Kritiker ſprechen von ihrer großen Bühnenwirkung[81]), die noch erhöht wurde durch die „fürchterlich ſchöne" Muſik, welche Reichardt zu den Hexenſcenen ſchrieb, die Partien der Hexen für kräftige Frauenſtimmen, die der Hekate für Tenor[82]). In welcher Bearbeitung man in Zukunft auch den „Macbeth" ſpielte, die

Reichardtsche Musik nahm man jetzt fast überall zu Hülfe. Da nun aber diese die hinzugedichteten Hexenscenen Bürgers mit umfaßte, so trug sie die Auffassung der Schröder-Bürgerschen Bearbeitung, die Vorstellung von dem edlen Macbeth, der einer übermächtigen Höllenmacht erliegen muß, an alle Bühnen. Und von dieser Auffassung, die sich mehr und mehr befestigte, konnte sich selbst Schiller, als er um die Wende des Jahrhunderts die erste Bearbeitung in Versen unternahm, nicht freimachen.

IV.

Es ist zur Genüge bekannt, wie großen Einfluß die Wielandsche Übersetzung von Shakespeares Dramen auf den jungen Schiller und seine ersten Dichtungen gehabt hat. Freilich, nicht im Sturm eroberten sie das Herz des Jünglings. Erst durch wiederholte Lektüre drang Schiller in das Verständnis des großen englischen Dichters ein. In späteren Jahren noch stand es ihm lebhaft vor der Seele[83]), wie er in frühem Alter bei der ersten Bekanntschaft mit Shakespeare sich von dessen Kälte empört gefühlt hatte. Denn dem jungen Schiller war es Freude und Bedürfnis, in dem Kunstwerk das Herz des Künstlers zu entdecken. Shakespeare aber trat ganz hinter seinen Werken zurück und verriet nirgends persönlichen Anteil an dem Schicksal seiner poetischen Gestalten. Doch bald trat in Schillers Seele der Umschwung ein, und mit Hingabe vertiefte er sich in die Lektüre der deutschen Shakespeare-Übersetzung, eines der ersten Bücher, welche er sich anschaffte. Besonders das Düstere und das Titanische in diesen Werken nahm seine Phantasie gefangen, auf der einen Seite Hamlets Todesbetrachtungen, auf der andern Seite die gewaltigen Tyrannen oder auch der Kampf gegen die Tyrannei. Aber unter allen Dramen dieses „Enceladus", zu dem der junge Dichter, wie er sagte, schwindelnd hinaufsah[84]), hat außer dem „Julius

Caesar" ihn keines so stetig durch sein ganzes Leben begleitet, wie der „Macbeth". Durch alle Lebensepochen Schillers und durch alle seine Werke hindurch können wir die Spuren verfolgen. In der Jugendzeit sehen wir das Ringen mit diesem gewaltigen Stoff und daher das einfache Entlehnen; in den Jahren der philosophischen und geschichtlichen Studien lernt der Schüler von seinem großen Vorbild und hebt sich näher und näher zu ihm empor; in der Zeit der Reife steht ein Meister dem andern gegenüber, und mit geläutertem Erkennen schließt sich der jüngere in freiem Nachdichten an den älteren an. Die Räuber, Wallenstein und Tell, Anfang, Mitte und Ende von Schillers dramatischer Thätigkeit, zeigen den Einfluß von Shakespeares „Macbeth".

Schiller sah in seiner Jugend in Macbeth einen wahren Teufel, der nur am Schluß, wo er menschlich leidet, einiges Mitgefühl erweckt[85]); und interessant war ihm besonders das Werden dieses Charakters, die Steigerung der Bosheit. Ganz wie einen seiner Kranken studirte ihn der junge Mediciner[86]). Kein Wunder, daß sich Reminiscenzen früh in seinen Werken finden. Seltsam nimmt sich im Munde eines Jünglings das Bild aus, das Shakespeare, wie nahe es ihm auch durch seinen Beruf lag, doch nur als allerletztes Bekenntnis einem Mann in den Mund legt, dem die Welt nichts mehr zu geben vermag: der Vergleich des menschlichen Lebens mit der kurzen Rolle eines Schauspielers. Und Schiller übernimmt es als seine Anschauung, da er den Tod eines Freundes besingt[87]):

Was sind denn die Bürger unterm Monde?
Gaukler, theatralisch ausstaffirt
Mit dem Tod in ungewissem Bunde,
Bis der Falsche sie vom Schauplatz führt:
Wohl dem, der nach kurzgespielter Rolle
Seine Larve tauschet mit Natur,
Und der Sprung vom König bis zur Erdenscholle
Ist ein leichter Kleiderwechsel nur[88]).

Ebenso sind in dem Gedichte der Anthologie „Die schlimmen Monarchen“ die Verse:

Daß die blinde Meze Glük in eure Tasche
Eine — Welt gesteckt?

und: Berget immer die erhabne Schande
Mit des Majestätsrechts Nachtgewande!

kaum ohne Macbeth I, 2, 14 f. und II, 2, 64—72 zu verstehen.

Auch die „Räuber“ zeigen Spuren von der Lektüre des „Macbeth“. Den genialen Einfall Shakespeares, daß er den Macbeth seine Mordgehülfen gewinnen läßt, indem er ihnen beweist, das in Aussicht genommene Opfer habe sie schwer beleidigt, wiederholte Schiller in der Unterredung zwischen Franz und Hermann.

Die hastige Dialogwendung I, 5, 57:

Macb. Duncan comes here to-night.
Lady. And when goes hence?

fand ihr Gegenstück in den „Räubern“ III, 1:

Franz. Ich komme —
Amalia. Und wann gehst du wieder?

Und Karl Moor konnte sein Gefühl beim Wiedereintritt in das Vaterhaus nicht inniger aussprechen, als durch das Verweilen bei dem guten Vorzeichen: „Sieh da auch die Schwalbennester im Schloßhof.“

Von diesen Jugendtagen an begleitete der „Macbeth“ unsern Dichter ununterbrochen; immer wußte Schiller aus dem großen Kunstwerk neue Gesetze des dramatischen Schaffens abzuleiten, bis er gegen das Ende des Jahrhunderts in das intensivste Studium dieses Dramas trat. Es geschah das zu der Zeit, als ihm der „Wallenstein“ schwere Sorge machte. Er hatte in diesem Stoffe mit richtigem Gefühl die Erfüllung aller Anforderungen gefunden, die man an einen tragischen Vorwurf stellen darf. Als er aber an die Ausarbeitung im Einzelnen ging, sah er nicht immer gleich die Brücke, die ihn

von seinen Theorien in die Praxis leitete. Und in solchem Zweifel beruft er sich einmal Goethe gegenüber auf den „Macbeth“ als einen verwandten Stoff, der also auch eine verwandte Behandlung zulasse, so wie er sich ein halbes Jahr später gegen Körner dahin äußerte, daß auf den „Wallenstein“ nächst „Hermann und Dorothea“ und den daran geknüpften Gesprächen mit Goethe Keiner größeren Einfluß gehabt habe als Sophokles und Shakespeare[89]).

Die Vergleichung des „Macbeth“ mit dem „Wallenstein“, zu der Schiller selbst herausfordert, ergibt nun in der That große Übereinstimmungen, doch auch Unterschiede von weittragender Bedeutung, die uns in die Verschiedenheit beider Dichter einführen. Beide Helden stehen einem schwachen Regiment gegenüber, doch zu ihrem Unheil sind sie beide bestimmbare, nicht bestimmende Naturen. Wie Macbeth ist auch Wallenstein ein tapferer Kriegsmann, der jedem Feind, den er ins Auge fassen kann, kühn entgegentritt, ein Liebling der Soldaten, ein angesehener Fürst des Reiches, der einen Gewaltstreich gegen den angestammten Herrscher plant, um sich selbst die Krone aufzusetzen. Er ist anfangs nicht gewillt zum Verrat, ihm liegt nur daran, den Erfolg in Händen zu haben, die bösen Mittel scheut er anfangs.

„O! sie zwingen mich“, ruft er aus, „sie stoßen
Gewaltsam, wider meinen Willen, mich hinein.“

Zum festen Entschluß wird Wallenstein wie Macbeth erst gedrängt; erst wenn er *muß*, wird er handeln. Das wird oft betont[90]). Diese Nötigung geschieht bei Shakespeare aus der inneren Anlage des Helden, aus seiner Phantasie heraus. Erst in zweiter Linie tritt eine Einwirkung von außen hinzu, einerseits eine übersinnliche durch die Hexen, andrerseits eine rein menschliche durch die Lady.

Ähnlich ist es bei Schiller: Wallenstein führt sich vor die Gedanken, daß er seine Pläne für das Reich am einfachsten durchsetzt, wenn er sich vom Kaiser lossagt. Aber er scheut doch

den offenen Verrat. Auch er muß erst durch andre Einwirkungen zum Handeln genötigt werden. Und hier ist nun der Unterschied von Shakespeare der, daß in Wallensteins Innerem keine solche zwingende Macht liegt, wie in Macbeth. Wallenstein hat allerdings innere warnende oder zuredende Stimmen und Träume, doch beeinflussen diese nur seine Beurteilung der Menschen, nicht seinen Entschluß zum Verrat[91]). Alle Überredung zum Abfall vom Kaiser geschieht von außen, eine übersinnliche durch die günstige Constellation der Sterne, eine rein menschliche durch allerlei Zufälle und Intriguen, das Drängen seiner Anhänger Illo und Terzky, die sich bei dem Abfall bereichern wollen, die Gefangennahme Sesins, das Bündnis mit den Schweden, die Beredsamkeit der Gräfin[92]).

Mit diesem stärkeren Kampf äußerer Mächte um die Seele des Helden hängt es zusammen, daß bei Schiller die Handlung bedeutend vielseitiger wird, wie denn überhaupt eine dichte Schale von politischen Ereignissen sich um den rein menschlichen Kern der Handlung legt. Und durch eben dies stärkere Betonen der politischen Lage wird zugleich der Held entlastet. Wallenstein hat gute Ziele, sein Patriotismus adelt ihn, er will dem Land den Frieden geben; Macbeth hat nur seinen Ehrgeiz. Wallenstein fällt von einem undankbaren Kaiser ab, wenn er sich auch einmal (Wallensteins Tod 549ff.) ähnlich wie Macbeth vergegenwärtigt, was ihm dieser Ferdinand einst war; Macbeth ermordet den huldreichen Duncan.

Fast noch größer als zwischen den Helden ist die Ähnlichkeit zwischen der Lady Macbeth und der Gräfin Terzky, besonders in der älteren Fassung des „Wallenstein", die in Böttigers Manuscript in Nürnberg erhalten ist.

Wallensteins Sternenglaube hält zurück, Macbeths Phantasie treibt meistens vorwärts. Wallensteins Entschluß kommt daher zu spät, Macbeths Entschluß und That kommt zu früh. Daher wirken die beiden Frauengestalten, die ihnen an die Seite gestellt sind, trotz ihres äußerlich gleichen Verfahrens,

grundverschieden. Die Gräfin arbeitet der geheimen hemmenden Macht der Sterne durch ihr Intrigiren entgegen. Die Lady verstärkt die Thätigkeit der Phantasie bei ihrem Gatten. In Einem aber sind sie sich gleich, in dem unbedingten Vertrauen auf die Kraft ihrer Worte. In einer späterhin getilgten Stelle drückt daher auch Wallenstein sein Misbehagen und seine Ohnmacht gegenüber dieser siegesgewissen Frau aus:

Hetzt diese Zunge nicht an mich, ich bitt' Euch,
Ihr wißt, sie ist die Waffe, die mich tödtet,
Geschlagen bin ich wenn ein Weib mich anfällt,
Ich kann mit dem Geschlecht nicht Worte wechseln;
Denn nicht mit Gründen ist es zu gewinnen.
Die beste Sach' in Weiberhand verdirbt[93]).

Diese Worte passen allerdings nicht auf die sarkastische Gräfin mit ihrem feinen Spott und ihren noch feineren Combinationen. Aber ursprünglich hatte Schiller ihr auch derbere Waffen und eine wildere Beredsamkeit gegeben. Die folgende, später gestrichene Rede mag zeigen, wie viel Ähnlichkeit die Gräfin im ersten Entwurf mit der Lady Macbeth hatte:

Heißt man dich morden, mit verfluchtem Stahl
Den Schoß der dich getragen hat, durchbohren?
— Das wäre wider die Natur und werth
Die Eingeweide schaudernd aufzuregen.
Und dennoch haben's um geringern Preis
Nicht wenige gewagt und ausgeführt.
Was ist an deinem Fall so ungeheures?[94])

Zu den angeführten Parallelen ließe sich noch manche kleinere hinzufügen. Octavio, welcher Wallenstein mit seinen Horchern umgeben hat und Buttler gegenüber dasselbe Mittel der Überredung, wie Macbeth gegenüber den Mördern, oder Franz Moor gegenüber Hermann anwendet, hat einzelne Züge von dem schottischen König erhalten. Die Scenen nach dem Mord bieten in beiden Stücken auffallende Übereinstimmungen, wie auch der

Frevel, einen Schlafenden zu morden, besonders hervorgehoben wird. Und so wäre noch manche Einzelheit zu nennen. Weit wichtiger aber ist es, zu betonen, daß Schiller trotz mancher Anlehnung ein durchaus originales Werk geschaffen hat, ja, daß er gerade am „Wallenstein" seinen ureigenen dramatischen Stil erfand und ausbildete.

„Es macht mir wirklich eine Epoche", schrieb er am 16. März 1798 an Körner, „dir den Wallenstein vorzulegen, deine und meine Forderungen an ein Kunstwerk sind seit diesen eilf Jahren, da ich das letzte Drama gemacht, gestiegen, und Gott gebe, daß meine Kräfte zugleich gestiegen sein mögen." Und Körner antwortete am 26. März: „Daß unsre Forderungen an ein Kunstwerk seit eilf Jahren gestiegen sind, finde ich auch, und wir können uns dazu Glück wünschen."

Durch jahrelange Beschäftigung und das wiederholte Ringen mit dem Stofflichen hatte Schiller das Lagerleben des dreißigjährigen Krieges mit seiner eigentümlichen Art des Gebahrens und der Rede so gründlich kennen gelernt, daß er zwar einerseits sich endlich übersättigt fühlte und längere Zeit nichts mehr von Soldaten sehen und hören wollte, andrerseits aber doch zeitlebens sich von gewissen Bildern, Ausdrücken und Redewendungen, die ihm in Fleisch und Blut übergegangen waren, nicht mehr freimachen konnte. Noch mehr aber als mit dem Stoff, kämpfte er anfangs mit dem Stil. Die Ausarbeitung in Prosa, die er ursprünglich gewählt hatte, die vielen sachlichen politischen Verhandlungen, welche der Inhalt mit sich brachte, und endlich die ausgesprochene Absicht, nicht in die Fehler seiner Jugenddramen zu verfallen, gaben den zuerst ausgeführten Scenen eine große Trockenheit. „Sie entstand", sagt er selbst, „aus einer gewissen Furcht, in meine ehemalige rhetorische Manier zu fallen, und aus einem zu ängstlichen Bestreben, dem Objekte recht nahe zu bleiben" [95]).

Aber indem ihm diese Trockenheit störend auffiel, war auch schon die Umkehr geboten. Und als er die alten Prosa-

scenen versificirte und alles Weitere in Jamben ausführte, gönnte er in einzelnen Abschnitten der Rhetorik wieder breiteren Raum, freilich einer künstlerisch abgeklärten, an der Antike geschulten Rhetorik.

So ist jener classische dramatische Stil entstanden, jene harmonische Verbindung von sachlich ausführlicher Erörterung, deklamatorischem Pathos und epigrammatischer Zugespitztheit, drei Elementen, die neben einander schon immer bestanden hatten, deren Durchdringung aber erst Schiller zufiel.

Wenn Schiller während der Arbeit am „Wallenstein“ Sophokles und Shakespeare als seine Muster nennt, so hat er von dem Ersteren mehr für den Stil, von dem Letzteren mehr für den Aufbau gelernt, besonders für die Behandlung historischer Stoffe. Denn im Stil mußte er schon durch die größere Ausführlichkeit von Shakespeare abweichen, den die Fülle der Handlung in seinen Dramen zu knapperem Ausdruck zwang. Schiller dagegen ließ gern jede Person ihre Stimmung zergliedern und ihr Handeln ausführlich motiviren. „Ich lasse meine Personen“, schreibt er am 24. August 1798 an Goethe, „viel sprechen, sich mit einer gewissen Breite herauslassen; Sie haben mir darüber nichts gesagt und scheinen es nicht zu tadeln. Ja Ihr eigener Usus sowohl im Drama als im Epischen spricht mir dafür. Es ist zuverlässig, man könnte mit weniger Worten auskommen, um die tragische Handlung auf- und abzuwickeln, auch möchte es der Natur handelnder Charaktere gemäßer scheinen. Aber das Beispiel der Alten . . . scheint auf ein höheres poetisches Gesetz hinzudeuten, welches eben hierin eine Abweichung von der Wirklichkeit fordert.“

Schiller sah alle poetischen Personen als symbolische Wesen an und meinte, eine kürzere Ausdrucksweise würde arm und trocken ausfallen, „sie würde auch viel zu sehr realistisch, hart und in heftigen Situationen unausstehlich werden.“ Wie sehr er darin von Shakespeare abwich, das läßt sich besser als durch lange Erörterungen an einem Beispiel zeigen, in welchem Lady

Wallenſteins Tod 453 ff.:

Wie? da noch alles lag
Der Weg ſich noch unend
Da hatteſt du Entſchluß
Da aus dem Traume W
Da die Vollbringung nah
Verſichert iſt, da fängſt du
Nur in Entwürfen biſt du
In Thaten?

Als Schiller ſeinen „Wallenſ
wie ſchon bemerkt iſt, der Politik
lärms herzlich ſatt und freute ſi
einen Stoff von ſeiner rein men
können. Aber noch war die friſ
zum dritten Akt vollendet, als er
ſpeares „Macbeth“ für das Wein
was, wie er anfangs meinte, in e
geſchehen könnte. Doch nahm ih
Anſpruch[96]).

„Macbeth“ war in Weimar
führt worden.

aufgeführt, aber es mangelte an einer befriedigenden Bühnenbearbeitung. Und in diesem Urteil, besonders soweit es die Übersetzung des „traurigen Eschenburg“ und die „Pfuscherei“ Bürgers anging, pflichtete ihm Schiller bei[99]). Hocherfreut war daher Goethe, als er im Jahre 1797 von dem Freunde erfuhr, daß dieser die Königsdramen Shakespeares zu bearbeiten vorhabe; er meinte sogar, die am „Wallenstein“ erworbene Übung würde dem Unternehmen nützlich sein[100]). Aber der Plan wurde wieder aufgegeben.

Da muß wol Goethes erneute Beschäftigung mit dem alten englischen Theater im Jahre 1799[101]) frische Anregung gebracht haben. Gleich nach seiner Übersiedelung nach Weimar wenigstens, noch vor Mitte Januar 1800, finden wir Schiller bei der Bearbeitung des „Macbeth“. Das Werk geht rüstig vorwärts, am 20. Januar sind die beiden ersten Aufzüge, der schwierigste Teil der Arbeit, aus dem Rohen fertig, am 6. Februar hofft Schiller das Ganze zu vollenden und liest an diesem Tage dem Freunde zwei Aufzüge vor; doch noch am 14. Februar kennt Goethe den Schluß nicht. Dann hinderte eine heftige Krankheit den Dichter mehrere Wochen hindurch an der nochmaligen Überarbeitung[102]), so daß erst Anfang April, wol kurz nach dem dritten, das Werk unter Goethes Beirat seinen Abschluß fand. Nachdem hierauf in der zweiten Hälfte des April und der ersten Hälfte des Mai die Proben unter Schillers Leitung abgehalten worden waren, fand am Mittwoch, dem 14. Mai, die erste Aufführung statt[103]).

Schiller legte seiner Bearbeitung, — denn nur von einer solchen, nicht von einer Übersetzung darf die Rede sein — die beiden Übersetzungen von Wieland und von Eschenburg zu Grunde. Von Jugend auf hatte er Wielands Werk hochgehalten, es gehörte zu den ersten, welche er sich in frühen Jahren für seine Bibliothek erwarb; dann mußte er es bei seiner Flucht zurücklassen, verschaffte es sich aber später wieder und suchte es, als es unvollständig geworden war, zu er-

gänzen[104]). Ohne daß er durch eine Vergleichung mit dem englischen Original sich über die Treue dieser Verdeutschung Rechenschaft ablegte, galt sie ihm doch als bester Ersatz für den Urtext. Dagegen hatte er eine ausgesprochene Abneigung gegen die wortgetreue, aber phantasielose Übertragung von Eschenburg. Mit übergroßem Zorn hatte er im Jahre 1796 über die „lächerliche Anmaßung" dieses „Erzphilisters" in Sachen der Kritik und Aesthetik geeifert und des Himmels Lohn auf August Wilhelm Schlegel herabgerufen, als dieser durch seine neue Übersetzung die Deutschen von dem „traurigen Eschenburg" befreien wollte[105]). Wie er nun an die Bearbeitung des „Macbeth" ging, folgte er durch den ganzen ersten Akt hindurch, wo immer die beiden Übersetzungen von einander abweichen, Wieland doppelt so oft als Eschenburg. Nach und nach aber wurde es ihm während der Arbeit klar, daß der geschmähte Pedant sich doch treuer an das Original hielt, als der verehrte Meister. Schon gegen das Ende des ersten Aufzuges zeigt sich der Umschwung, und vom zweiten Akt an folgt Schiller ganz entschieden Eschenburg weit mehr als Wieland[106]).

Oft aber war es schwer, sich für die eine oder die andere Wendung zu entscheiden, dann bestrebte sich Schiller, beide gegen einander auszugleichen[107]). Daß durch solches Verfahren gar manche Feinheit des Dialogs zerstört werden mußte, leuchtet ein; besonders ein solcher Auftritt wie II, 2, wo der Hörer durch den Nebel unklarer Worte hindurch die wahre Gesinnung des Redenden erschließen soll, war durch das Arbeiten nach zwei ungleichen Übersetzungen gefährdet. Auch blieb es bei dem Ausgleich nicht; zahlreicher noch sind die Fälle, in denen Schiller beide Texte vereinigt, ja, unvermittelt neben einander stehen ließ. Einen solchen Fall haben wir, wenn das englische: I have supp'd full with horrors bei Wieland wiedergegeben ist durch: „Aber das ist nun anders; ich habe mit Schreckgespenstern zunachtessen gelernt", dagegen bei Eschenburg: „Itzt

bin ich mit Schrecken gesättigt worden", und wir nun bei Schiller lesen:

Jetzt ist es anders.
Ich hab' zu Nacht gegessen mit Gespenstern,
Und voll gesättigt bin ich von Entsetzen. (3227 ff.)

Die Rede bekommt durch solche Addition zweier Texte oft einen ganz anderen Charakter als im Original. Wie ohnmächtig klingt der Beredsamkeit der Lady gegenüber Macbeths letzter Einwand: If we should fail (I, 7, 59), bei Wieland: „Wenn es uns mislünge —", bei Eschenburg: „Wenn wir's verfehlen sollten —"! Wie überlegt dagegen ist bei Schiller (v. 765) das doppelte Bedenken: „Wenn wirs verfehlten — wenn der Streich mißlänge[108])!"

Natürlich wurde der Ausdruck dadurch bei Schiller sehr umständlich, oft so sehr, daß auf einen Shakespeareschen Vers genau zwei Schillersche kommen[109]). Ja, oft erweitert sich der Wortlaut, der bei Shakespeare so knapp ist, durch die verschiedenen Übersetzungen hin wie eine Lawine:

I, 6, 20. Lady: We rest your hermits.
Wieland: Es bleibt uns nichts übrig, als . . . eure armen Fürbitter zu bleiben.
Eschenburg: Es bleibt uns nichts übrig, als . . . inbrünstig, wie Einsiedler, für Euch zu beten.
Schiller 640 ff. Nichts bleibt uns übrig, als . . .
Gleich armen Klausnern, nur an Wünschen reich,
Mit brünstigen Gebeten euch zu dienen.

Mehr und mehr mußte nun Schiller die Unzulänglichkeit des Arbeitens nach den Übersetzungen fühlbar werden und mehr und mehr das Verlangen nach dem Original sich geltend machen. Doch scheint er sich das letztere nicht vor Ende Januar verschafft zu haben, das heißt erst drei bis vier Wochen nach dem Beginn der Arbeit, als wol die ersten drei Akte schon fast bis auf die Feile fertig waren. Denn erst am 2. Februar 1800 schreibt er an Goethe: „Seitdem ich das

Original von Shakespeare mir von der Frau von Stein habe geben lassen, finde ich, daß ich wirklich besser gethan, mich gleich Anfangs daran zu halten, so wenig ich auch das englische verstehe, weil der Geist des Gedankens viel unmittelbarer wirkt, und ich oft unnöthige Mühe hatte, durch das schwerfällige Medium meiner beiden Vorgänger mich zu dem wahren Sinn hindurch zu ringen."

Wir erkennen in der That von den letzten Auftritten des dritten Aufzuges an eine starke Benutzung des englischen Textes [110]). Doch auch für manche Partien, die schon fertig waren, zeigte sich nachträglich bei der Überarbeitung das Original von Nutzen. Stellen wie V. 554 „Der Rab ist heiser", oder V. 665 f. die Wiedergabe des dreimaligen done durch:

Wär es auch abgethan, wenn es gethan ist,
Dann wär es gut, es würde rasch gethan!

oder die freie Umschreibung des Wortspiels Macb. III, 3, 16:

Banquo: It will be rain to-night.
First murderer: Let it come down.

durch: Banquo: Es wird heut Nacht gewittern.
Zweiter Mörder: Es schlägt ein. (1833 ff.)

dies und Ähnliches, was aus den älteren Übersetzungen nicht zu entnehmen war, beweist eine Überarbeitung an der Hand des englischen Textes [111]).

Zieht man aber endlich das Schlußresultat, so sieht man, daß trotz dieser gelegentlichen Correkturen Schiller doch keinen wörtlichen Anschluß an Shakespeare gesucht hat. Dem widerstrebte seine Auffassung von der Treue eines Übersetzers. Hatte er doch noch kürzlich [112]) Voß' Aeneis als ungenießbar bezeichnet, weil sie ihm in der Nachbildung der Virgilischen Hexameter zu weit ging. Hatte er doch selbst Schlegels Shakespeare-Übersetzung nach und nach härter und steifer gefunden, wobei freilich persönliche Bitterkeit mitsprach. Schiller schätzte eben den Geschmack des Übersetzers höher als seine Treue.

Damit wäre nun freilich der Willkür Tür und Tor ge-

öffnet worden, wenn nicht Schiller in den vorhergehenden Jahren die Grundsätze der dramatischen Technik so völlig durchdacht und so ganz bei sich befestigt hätte, daß seine Resultate für ihn unumstößliche Gesetze geworden waren. Einheit des Stils, und darum auch Einheit der äußeren Form, war erforderlich. Nachdem schon im Oktober 1782 Wieland im Teutschen Merkur den Vers für das Drama — freilich im Hinblick auf die französische Tragödie — gefordert und Schlegel die Bedeutung dieser Forderung praktisch nachgewiesen hatte, war auch Schiller während der Arbeit am „Wallenstein" näher auf die Frage eingegangen. Das Ergebnis war die Umdichtung der schon fertigen Scenen aus der Prosa in fünffüßige Jamben. Und während er noch bei dieser Arbeit war, schrieb er am 24. November 1797 an Goethe: „Ich habe noch nie so augenscheinlich mich überzeugt, als bei meinem jetzigen Geschäft, wie genau in der Poesie Stoff und Form, selbst äußere, zusammenhängen. Der Rhythmus leistet bei einer dramatischen Production noch dieses große und bedeutende, daß er, indem er alle Charaktere und alle Situationen nach Einem Gesetz behandelt, und sie, trotz ihres inneren Unterschiedes, in Einer Form ausführt, er dadurch den Dichter und seinen Leser nöthiget, von allem noch so charakteristisch-verschiedenem etwas allgemeines, rein menschliches zu verlangen."

Als dann im Frühjahr des folgenden Jahres Goethe, welcher gleichfalls der Ansicht war, „alles poetische sollte rhythmisch behandelt werden[113])", an ein gleiches Unternehmen ging, indem er der Kerkerscene seines „Faust" endgültig ihre versificirte Form gab, da sprach Schiller sich nochmals für die Alleinherrschaft des Verses im Drama aus und motivirte seine Forderung mit den Worten: „Nach meinen Begriffen gehört es zum Wesen der Poesie, daß in ihr Ernst und Spiel immer verbunden seien[114])."

Bei solchen Grundsätzen konnte er natürlich in seiner Macbeth-Bearbeitung keine Prosastellen dulden; der Brief,

[illegible] der Prosa.

Mit dem an den Alten g
schulten Stil hing auch die Bese
reicher echt Shakespearescher Bill
zu leugnen, daß der englische
Bilder nicht immer wählerisch i
Deutlichkeit der Vorstellung, als
die betreffende Stelle. Wenn er
schwer verwundeteu Hauptmann
sprechen läßt und obendrein von
beth, so kann man es Schiller
diesen Anachronismus tilgte; ebenso
wie das Wort „Molkengesicht" im
Aufforderung an den Arzt, dem La
und Ähnliches für unvereinbar mi
gödie[115]); auch mochte dieser oder
speares Zeitgenossen andre Vorstellu
dem Publikum des neunzehnten Ja
dagegen hat Schiller auch ohne sol
milk of human kindness (I, 5, 15
doch in Tells Monolog später willk
anschauliche Gegenüberstellung des
Günstlings der Metze Glück. und

manche Worte und ganze Sätze ausgelassen sind, wie aber andrerseits dennoch die Verszahl im Englischen und Deutschen die gleiche ist, dann kann man für diese und ähnliche Stellen Schillers Verfahren nicht anders als eine freie Nachdichtung nennen [116]).

Und an solchen Stellen, wo Schiller sich gehen ließ, tritt auch im Ausdruck und in der Anschauung sein eigener Stil am reinsten hervor, der Stil des „Wallenstein“. Je unscheinbarer diese Belege sind, desto deutlicher zeigt sich, daß Schiller hier nicht gewaltsam dem fremden Kunstwerke seinen Stempel aufdrücken wollte, sondern daß ihm die Anschauungen des dreißigjährigen Krieges mit ihrer eigenen Phraseologie so in Fleisch und Blut übergegangen waren, daß er ohne sein Wissen mit ihnen lebte. Wiederum kann die oben citirte Schlachtschilderung zum Beleg dienen (V. 55—80). Zwei anscheinend unbedeutende Worte sind hier in Betracht zu ziehen; aber sie beweisen klar, daß Schiller eine ganz andere Zeit und Kultur vor Augen hatte, als Shakespeare, ja, daß er vielleicht mehr an die Bühne, als an das Leben dachte.

Bei Shakespeare wünscht König Duncan von dem verwundeten Hauptmann die letzten Ereignisse des Aufruhrs (of the revolt) zu hören; bei Schiller ist er begierig auf „des Treffens Ausschlag“. Bei Shakespeare stellt sich dann die ganze Schlacht als ein Zweikampf zwischen Macdonwald und Macbeth dar, zu dem sich die Kämpfe beider Heere nur als etwas Nebensächliches gesellen. Bei Schiller erscheint Macdonall als „Anführer“ seiner Truppen (V. 68), als untrennbar von diesen; würgend durchbricht er die „Reihen“ der Feinde (V. 71). Man sieht, an die Stelle der Einzelkämpfe ist eine moderne Schlacht getreten

Zu diesen Änderungen treten andere Wallenstein-Reminiscenzen. Schiller, der den Anachronismus der Kanonen anstößig fand, redete doch von den „Obersten“ Macbeth und Banquo (V. 95), während die ältere Fassung der Stuttgarter

Handschrift hier noch den Ausdruck „Feldherrn“ hat. Das kernige und zugleich vertrauliche Wort „Kriegsgefährte“ wird mehrfach gebraucht, der Than von Cawdor als „Reichsverräther“ bezeichnet, ein „Eilbote“ meldet König Duncans Ankunft auf Inverneß; und während Macbeth auf der Burg a servant, d. h. eine bedingungslos ergebene Kreatur in seinem Solde hat, stellt er bei Schiller nur vorsichtig wie Octavio in jedem Hause seinen „Horcher“ an.

Daß der Ausdruck bei Schiller nicht immer dem Shakespeareschen gleichkommt, daß ihm manche beabsichtigte Feinheit entgangen ist, daß er bisweilen undeutlich wird und nicht so concret redet, wie der englische Dichter[117]), das lag wol an seiner Unkenntnis der fremden Sprache und der Unzuverlässigkeit der Übersetzungen. Manche stilistische Änderung ist aber auch beabsichtigt. Shakespeares Verse sind oft eckig, der Satzbau sträubt sich gegen den Rhythmus, der Dichter erlaubt sich gewagte Verschleifungen und Diäresen. Schiller übt das entgegengesetzte Verfahren. Um dem. Wort im Verse seinen ausreichenden Platz zu verschaffen, ist er lieber weitläufig, als zu knapp. Daher die häufigen Flickwörter und überflüssigen Anreden[118]), die den Vers füllen. Selbst da, wo für die Härte, für ein unvermitteltes Umbrechen des Dialogs bei Shakespeare ein besonderer künstlerischer Beweggrund vorlag, wie II, 1, 20, wo Banquo ganz plötzlich das Gespräch auf die Hexen bringt, oder II, 2, 44, wo die Entgegnung der Lady möglichst schroff klingen soll, zieht es Schiller vor, durch ein „Nun, Sir!“ oder ein „Wie?“ einen glatteren Übergang zu erzielen.

Eine wesentlich Schillersche Färbung gewinnt endlich der Dialog durch das rhetorische Element, welches der Dichter bei der Arbeit am „Wallenstein“ ursprünglich zurückgedrängt hatte, das aber doch zu sehr in seiner Natur lag, um nicht wieder hervorzubrechen und sich auch im „Macbeth“ geltend zu machen. Die Vorliebe für volltönende Composita, glänzende Epitheta und besonders für Participia Präsentis, welche schmückend, ver-

stärkend oder einschränkend zu dem Verben treten, zeigte sich in jeder Scene, nicht immer zum Vorteil[119]). Die Hexen, welche gleich im Beginn von ihrem „trüglichen" Schicksalswort sprechen, heben damit von vornherein die dramatische Spannung auf und sagen nicht einmal etwas Richtiges, denn ihre Prophezeihung trügt ja nicht, sondern trifft ein. Auch eine gewisse pedantische Steifheit kann durch das Zuviel des Schmuckes entstehen, so, wenn V. 1647 f. jeder der aufgezählten Hunde sein charakterisirendes Beiwort erhält; oder aber der Dichter vergibt seine stärksten Worte zu früh und gerät späterhin in Verlegenheit um die Mittel zur Steigerung. In diesem Falle muß er — wie es Schiller bei der öfteren Erwähnung der Mordthat macht — schließlich zu übertriebenen Anhäufungen gelangen. Der Arzt sagt:

Man raunt sich grauenvolles
In die Ohren, unnatürlich ungeheure
Verbrechen wecken unnatürliche
Gewissensangst. (2972 ff.)

Am gefährlichsten wird aber dieser geschmückte Stil da, wo Shakespeare gar keine rhetorische Wirkung beabsichtigt hatte. An der ergreifenden Stelle, wo Macbeth sich bewußt wird, daß er mit Einem Dolchstoß den fremden und den eigenen Schlaf ermordet hat, da türmt Shakespeare lauter Bruchstücke von Versen wie quälende Vorwürfe auf einander (II, 2, 36 ff.). Schiller braucht lauter ganze Verse, die er noch dazu durch Reime kunstvoll bindet, er reißt dadurch das eng zusammengerückte dreimalige sleep auseinander, er häuft die Epitheta, er bringt in V. 981 sogar einen ganz sinnstörenden Zusatz, kurz, er setzt eine wohl stilisirte Rede an die Stelle einer Reihe erst nach einander erwachender Gewissenbisse:

V. 977—984:
Den Schlaf ermordet Macbeth, den unschuldgen,
Den arglos heilgen Schlaf, den unbeschützten,

Den Schlaf, der den verworrnen Knäul der Sorgen
Entwirrt, der jedes Tages Schmerz und Luſt
Begräbt und wieder weckt zum neuen Morgen,
Das friſche Bad der wundenvollen Bruſt,
Das linde Oel für jede Herzensqual,
Die beſte Speiſe an des Lebens Mahl!

Frei wie im Ausdruck hat ſich Schiller auch in der Behandlung des Verſes gezeigt. Shakeſpeare iſt in keinem ſeiner Werke ſo ſparſam mit den Worten, wie im „Macbeth“; lieber läßt er unvollſtändige Verſe ſtehen, als daß er Überflüſſiges ſagt. Das war nicht Schillers Art. Wenn man die Stuttgarter Handſchrift mit dem Druck des „Macbeth“ vergleicht, ſo ſieht man, wie der Bearbeiter immer noch am Versbau gefeilt und Zuſätze nicht geſcheut hat. Daß er dabei die Verszahl Shakeſpeares bei Weitem überſchritten hat, ergibt ſich aus den angeführten ſtiliſtiſchen Merkmalen und dem ganzen Verfahren ſeiner Bearbeitung von ſelbſt. Genauere Betrachtung zeigt aber auch, daß Schiller wol eine eigene, von Shakeſpeares Versbau abweichende Technik anwandte, daß er ſie aber doch nicht blindlings und unterſchiedslos auf das fremde Werk übertrug. Gerade die Vergleichung zweier ſolcher Kunſtwerke mahnt mehr als die Betrachtung eines originalen Dramas zur Vorſicht in Sachen der Metrik. Aber dies Kapitel iſt ſo groß, daß an dieſer Stelle nur kurze Andeutungen Platz finden können, welche durch Beiſpiele aus dem „Macbeth“ zu erläutern ſind.

Es iſt falſch, ein Kunſtwerk, das ſich aus den verſchiedenartigſten Elementen zuſammenſetzt oder gar ein ſolches, auf welches, wie beim „Wallenſtein“, widerſtreitende Principien eingewirkt haben, von Anfang bis zu Ende in Ein Syſtem der Betrachtung zu zwängen. Schillers Grundſätze der Metrik waren nicht fertig, als er an den „Wallenſtein“ ging, ſondern ſie bildeten ſich erſt während der mehrjährigen Arbeit; ſie ſind in den frühen Partien anders, als in den ſpäteren, ja ſie wechſeln zu einer und derſelben Zeit mit dem wechſelnden Inhalt.

Denn Metrik ist zwar Form, aber nicht inhaltlose Form; man darf sie vom Inhalt nicht trennen. Einfache Aufzählung der äußeren Merkmale des Versbaues ist zwar als Vorarbeit vonnöten, obwol sie auch nur dann nützt, wenn sie absolut vollständig ist. Jenseits dieser Vorarbeit aber liegt die Verständigung über die künstlerischen Zwecke, denen ein jedes Merkmal dient. Ferner ist in Jambenstücken der einzelne Vers kein Ganzes für sich; Ketten von Versen, längere oder kürzere Perioden, treten auf, die entweder nur innerlich durch den Inhalt oder zugleich durch äußere Mittel, Reim, Enjambement, unter einander verbunden sind. Hier hat nun Schiller eine eigenartige Entwicklung durchgemacht. Durch seine Recensionen aus den achtziger Jahren und durch die zwei verschiedenen Redaktionen der „Phönizierinnen" hatte er früh sein offnes Ohr für metrische Eigentümlichkeiten bewiesen, obwol er zeitlebens reiner Empiriker blieb. Correktheit hatte er schon damals von Andern gefordert, und Correktheit griff mehr und mehr in seinen eigenen Werken um sich. Sie identificirt sich mit der Isolirung des Verses. Mehr und mehr lösen sich die Perioden auf, bis Schiller schließlich in ausgedehntem Maße monostichische Partien einführt. Doch auch das ist keine äußerliche Willkür; sie erklärt sich aus dem Inhalt, aus dem Umsichgreifen der Sentenz. Und so geht stets — oft von Scene zu Scene wechselnd — Form und Inhalt Hand in Hand. Aufzählen kann man die Grundsätze von Schillers Metrik natürlich losgelöst von allem Stofflichen; erklären kann man sie nur durch den Inhalt.

Durch die Versification ist ein poetischer Schleier über das Ganze gelegt, doch ist er nicht so dicht, daß man nicht Formen, Farben und andre charakteristische Merkmale durch ihn hindurch erkennen könnte. So verschiedenartig Leidenschaften und Stimmungen sind, so vielgestaltig kann die Behandlung des Verses sein. Je nüchterner und sachlicher der Inhalt ist, desto eckiger kann der Vers erscheinen; die Ruhe des Gemüts wird sich auch im ruhigen glatten Fluß der Verse darstellen.

Widerſpruchsvoller Inhalt, leidenſchaftliche Erregtheit werden von ſelbſt eine Kette von Verſen in ungleichmäßige Stücke zerreißen und dadurch einen weitgehenden Gebrauch des Enjambements erheiſchen; bei der Ausführung einer lyriſchen Stimmung dagegen wird eher der einzelne Vers ein in ſich abgeſchloſſenes Ganze bilden.

Mag der Anfang der Macbeth-Bearbeitung, weil ſie uns hier einmal beſchäftigt, als Beiſpiel dienen. Es zeigt ſich dabei am klarſten, daß die Abſtraktion der Metrik vom Inhalt nicht zum Ziel führt[120]). Denn ſelbſt in einer und derſelben Scene wechſelt die metriſche Behandlung. Im Anfang von I, 2 bildet in der ruhigeren Unterredung Duncans mit Malcolm jeder Vers ein kleines Ganze für ſich, bis die leidenſchaftlich erregte Erzählung des verwundeten Ritters die Verſe faſt in Proſa auflöſt. Oder wieder in der Scenengruppe auf Macbeths Schloß I, 9ff.: der Brief, welchen die Lady lieſt, gewinnt durch die ohne Unterſchied angewandten Enjambements, wozu natürlich die Nachwirkung von Shakeſpeares Proſa kommt, einen ſehr trockenen Ton. In den folgenden Reden der Lady wechſeln die Versgruppen geſchickt mit einzelnen ſelbſtändigen Verſen ab, je nachdem, ob Überlegung, Zweifel, inneres Ringen, bohrende Überredungskunſt zum Ausdruck gelangen, oder ein einziger großer Gedanke oder Entſchluß vorherrſcht. Und wiederum auf dieſen Zwieſpalt zwiſchen Vers und Proſa folgt der zwölfte Auftritt, wo die weichen, gleitenden Verſe der ſanften Stimmung zu Hülfe kommen. Dabei iſt nicht zu überſehen, daß oftmals ſelbſt die kühnſten Enjambements den gleichmäßigen Rhythmus der Verſe nicht zu ſtören vermögen. Man kann beiſpielsweiſe die Worte Malcolms 114ff., obwol ſie nicht ſo gedruckt ſind, nicht anders, denn als zwei Fünffüßler ſprechen:

Und welche Haſt aus ſeinen Augen blitzt!
So blickt nur der, der etwas Großes meldet.

oder die Worte des Ritters, 100ff., kaum anders, denn als Trimeter:

Noch ehe sie
Den Schweiß der ersten Schlacht von ihrer Stirn gewischt,
Versuchten sie das Glück in einem neuen Kampf,
Und hart zusammentreffend ließ ich beyde Heere!

Man könnte das die Melodie des Verses nennen, die unbewußt hindurchklingt, natürlich nur dort, wo der Dichter die stumpfen Versenden den weicheren klingenden vorzieht. Sie offenbart sich nur, wenn man die Worte des Dichters als gesprochene, und nicht als gedruckte Rede auffaßt; und ebenso wird erst dann, wenn man die Wirkung der Verse auf das Ohr des Hörers in Betracht zieht, Manches verständlich, was gewöhnlich als Regelwidrigkeit oder Nachlässigkeit des Dichters verzeichnet wird, nämlich der Widerspruch gegen den Rhythmus des Verses.

Die Rhythmik ist eine musikalische Theorie. Sie steht nicht still, sie hat ihre Entwicklung, wie Musik und Sprache. Wie sich das Ohr des Einzelnen ausbildet, so entwickelt sich das musikalische Gehör der Nation. Jede kommende Generation weiß die Eindrücke des Tones und des Rhythmus feiner zu scheiden, ja endlich die kunstvollsten Abwechselungen und sogar das Zusammenklingen der verschiedenartigsten gerade und ungerade geteilten Rhythmen zu fassen und deshalb sich daran zu erfreuen. Und noch mehr: es erscheint sogar reizvoll, hie und da den Rhythmus keck zu misachten, ihm entgegenzustreben, vorausgesetzt, daß solche Willkür stets einem künstlerischen Zweck untergeordnet ist. Der Trotz, der schroffe Befehl, der Spott, die tolle Ausgelassenheit, sie können gar nicht wirksamer ausgedrückt werden, als durch dies zeitweilige Überspringen der rhythmischen Schranken.

Von diesem Rechte macht Schiller oft Gebrauch, weil er voraussetzen darf, daß das Ohr des Hörers diese seine Willkür richtig aufzufassen und in ihr nicht einen Mangel, sondern

gerade die Stärke seines Talentes zu erblicken vermag. Denn ein Andres ist es, ob der Anfänger aus Unvermögen holprige Verse baut, ein Andres, ob sich der vollendete Künstler alle Freiheiten der Metrik zu Nutze macht. „Der Meister kann die Form zerbrechen mit weiser Hand, zur rechten Zeit.“ Dabei soll nicht geleugnet werden, daß Schiller selbst in der Zeit seiner Reife hie und da nachlässig gegen den Rhythmus des Verses ist, daß er besonders Namen in den Bearbeitungen fremder Stücke, z. B. Macbeth, Inverneß, Norwegen, Fleance, Zelima, Skirina, falsch betont, und daß er Anapästen und Trochäen im Anfang und in der Mitte des Verses bisweilen selbst da verwendet, wo sie leicht zu vermeiden gewesen wären. Wiederum aber ist mit dem einfachen unterschiedslosen Aufzählen der Fälle, wo ein Trochäus oder ein Anapäst steht, noch nicht viel erreicht. Denn was auf dem Papier wie ein Verstoß erscheint, ist für das Ohr oft nicht nur erträglich, wie die Verschleifung der kurzen Silben eines Anapästen und Ähnliches, sondern es ist auch oft ein bedeutsames Kunstmittel. Ein Beispiel macht es klarer. In der Rede der Lady:

Sieh aus
Wie die unschuldge Blume, aber sey
Die Schlange unter ihr — Geh, denke jetzt
Auf nichts, als deinen Gast wohl zu empfangen.
Mein sey die große Arbeit dieser Nacht.

würden die Unregelmäßigkeiten, die sich in jedem dieser Verse finden, mit leichter Mühe zu verbessern sein. Und in der That könnte man die erste Zeile wohl unter diejenigen stellen, die der Correktur bedurft hätten. Dagegen sind in den drei andern sicherlich die gewichtigsten Worte „Geh, wohl, Mein“ mit Absicht dem Rhythmus zum Trotz in die Senkungen des Verses gestellt worden. Denn ähnliche Beispiele finden sich bei Schiller so oft, daß man fast von einer Regel sprechen darf. Besonders gern wendet der Dichter bei Aufforderungen, Befehlen und eindringlicher Anrede den Trochäus im Beginn einer Verskette

an, indem er die Rede mit einem einsilbigen Imperativ oder einem Namen anhebt, dessen Ton auf der ersten Silbe liegt. Dadurch senkt sich auf diese Silbe der Hauptton des ganzen Verses, während er gemeiniglich auf der betonten Silbe des dritten, vierten oder auch des zweiten Versfußes liegt, am seltensten auf der des fünften, vorausgesetzt, daß überhaupt der Vers einen einzigen Hauptton hat. Genau endlich wie dieser eindeutige Versaccent ist auch die schwebende Betonung durchaus nicht immer als eine einfache Unregelmäßigkeit aufzufassen. Vielmehr ist der Eindruck der Unsicherheit und das zögernde Zeitmaß, welches sie mit sich bringt, oft beabsichtigt.

So sehen wir, daß Schiller in voller Benutzung aller Freiheiten den Versbau handhabt, und daß seinen Jamben manche charakteristische Rauheiten anhaften, die er erst in späteren Werken, nicht immer zum Vorteil, mehr und mehr abstreifte.

Bekanntlich hat August Wilhelm Schlegel lange nach Schillers Tode versichert, dieser habe die Behandlung des fünffüßigen Jambus erst von ihm gelernt. Eine solche Behauptung ist in ihrer Form etwas anmaßend, inhaltlich aber zum Teil richtig. Durch Schlegel hat Schiller vor Allem mehr auf die vielfache Verwendbarkeit des Verses achten gelernt und sich gewöhnt, die Metrik nicht zu abstrakt, sondern in Verbindung mit dem Inhalt zu betrachten und zu behandeln. Es möge gestattet sein, dies hier — wenn auch nur in großen Zügen — zu verfolgen.

Schon früh hat sich Schlegel mit metrischen Fragen beschäftigt; bereits aus dem Jahre 1793 besitzen wir von ihm eine umfängliche Abhandlung über den Versbau [121]). Sie ist zwar erst nach seinem Tode durch den Druck bekannt geworden; doch ist es selbstverständlich, daß er selbst in der weiteren Entwicklung seiner Theorie, in Gesprächen über Fragen der Metrik und in seiner Praxis auf den hier aufgestellten Grundsätzen fußte. Eines fällt in dem Aufsatze gleich wolthuend auf, nämlich, daß Schlegel die Metrik nicht als fürs Auge, sondern fürs Ohr bestehend auffaßt; „die Theorie hilft nichts ohne ein

geübtes Ohr.“ Von dieser schönen, freien Auffassung ausgehend, kann er natürlich auch manche „Regelwidrigkeiten“ in Schutz nehmen. Er erörtert das schwankende Verhältnis der Längen und Kürzen im Deutschen, die nicht fest normirt dastehen, sondern sich gegenseitig bedingen; und er zieht sorgsam und feinfühlig in Erwägung, wo einmal ein Trochäus einen Jambus vertreten könne. Besonders lobt er den Trochäus am Anfang des Verses, wo er „einen schönen Aufschwung gibt.“ Aus solchen Gesichtspunkten erschienen ihm Goethes Jamben, rein als Verse an sich, nicht als dramatische Verse, mustergültig. Schillers „Don Carlos“ ist ihm in dieser Beziehung zu wenig ausgearbeitet, es fehlt ihm an Fülle; der Vers in Lessings „Nathan“ ist nur für das vertrauliche Gespräch gut.

Einen Schritt weiter ging Schlegel schon im Jahre 1795, als er in den „Briefen über Poesie, Silbenmaß und Sprache“, in Schillers Horen, für das höhere Drama den Vers, und natürlich den Zehn- oder Elfsilbler, unbedingt forderte. Er wünschte, daß die Dichter den Versbau mit möglichster Sorgfalt pflegten; nur war ihm diese Sorgfalt durchaus nicht gleichbedeutend mit dem einfachen Wollaut, der Glätte und „glücklichen Geschmeidigkeit“. Er wollte vielmehr darthun, daß der Vers kein blos äußerlicher Zierrat, sondern „innig in das Wesen der Poesie verwebt“ sei. Das führte er im folgenden Jahre näher aus, als er zum ersten Male mit noch unbestimmten Worten öffentlich auf das große Werk hinwies, welches er plante und welches ihn unsterblich machen sollte, die Shakespeare-Übersetzung. An den Werken des großen englischen Dramatikers hatte er die Geheimnisse des Versbaues studirt, das sprach er in dem Aufsatze „Etwas über William Shakspeare bei Gelegenheit Wilhelm Meisters“ in den Horen 1796 aus. Da war nicht mehr von dem Fünffüßler an sich, sondern von seiner Verwendung im dramatischen Dialog die Rede. Schlegel erkannte, daß Shakespeares reimlose Jamben „überaus mannichfaltig seien, bald mehr bald weniger regelmäßig, hier und da

ſogar regellos; immer aber ausdrucksvoll und gedrängt, oft von großer Schönheit und Lieblichkeit". Und im Anſchluß an dieſe Beobachtung ſtellte er für den Überſetzer die Forderung auf: „Hart möchte die Treue des Überſetzers zuweilen ſein, und er müßte ſich den freieſten Gebrauch unſrer Sprache in ihrem ganzen Umfange (eine alte Gerechtſame der Dichter, was auch Grammatiker einwenden mögen) nicht vorwerfen laſſen; aber nie dürfte er ſchwerfällig werden . . . Nicht immer wird er Vers um Vers geben können, aber doch meiſtentheils, und den Raum, den er an einer Stelle einbüßt, muß er an einer andern wieder zu gewinnen ſuchen. Dieß iſt ſehr wichtig, denn geht er in einem Verſe über das Maß hinaus, ſo muß er es auch in den folgenden, bis er ſich wieder in gleichen Schritt geſetzt hat. Dadurch werden dann Sätze, welche im engliſchen eine Zeile mit ſchöner Rundung umſchließt, in zwei aus einander gerißen, und die bedeutenden Schlüße der Verſe, worauf bei ihrem harmoniſchen Falle ſo viel beruht, verändert . . . . . Er hüte ſich vor einer zu ſteifen Regelmäßigkeit in ſeinen reimloſen Jamben: aber zu ſchön können ſie ſchwerlich ſein". Gedrängtheit der Form alſo verlangt er, einen wirklichen Dialog, nicht eine Reihe vorüberlegter Reden, und im engen Anſchluß an den Gang dieſes Dialogs eine ſtets wechſelnde charakteriſtiſche Behandlung des Verſes.

Schlegel hat dieſe Forderungen in ſeiner Überſetzung glänzend befolgt. Es konnte darum nicht fehlen, daß „korrekte Kritiker", welche nach der bisherigen ſeelenloſen Behandlung der Metrik verlangten, „daß beſtändig eine kurze Silbe mit einer langen wechſeln müße", ſeine Verſe holprig nannten. Aber Schlegel wußte ſie abzufertigen[122]). Und mehr und mehr befeſtigte ſich in ihm das Gefühl für die charakteriſirende Behandlung des Verſes, bis er im Jahre 1808 in ſeinen Wiener Vorleſungen[123]) jene ausgezeichnete Würdigung des Shakeſpeareſchen Dialoges gab, in welcher er als Hauptvorzug das anführte, daß jedes Werk des Dichters einen abgeſchloſſenen eigenen

Stil habe. „Selbst die Unebenheiten in Shakspeares Versbau sind ausdrucksvoll; ein abgebrochener Vers oder ein plötzlich wechselnder Rhythmus trifft mit dem Stocken des Gedankenganges oder dem Eintritt einer andern Gemüthsregung zusammen. Zum Beweise, daß er die mechanische Regel absichtlich verletzte, in der Überzeugnng, eine allzu symmetrische Versification tauge nicht für das Schauspiel und werde auf der Bühne leicht einschläfernd, sind gerade seine früheren Stücke am fließendsten versificiert, und in den späteren, wo er doch durch Übung eine größere Fertigkeit erlangt haben mußte, finden sich die stärksten Abweichungen vom geregelten Gange des Verses. Dieser diente ihm nur dazu, die poetische Erhöhung hörbar zu machen, behauptete daneben aber die größtmögliche Freiheit."

Wie viel Schiller in der Behandlung des Verses von Schlegel gelernt hat, das läßt sich einzig durch den Vergleich des „Carlos" mit seinen späteren Dramen erkennen. Greifen wir aus diesem Werke — natürlich aus der ersten Fassung, denn in der späteren ist durch Zusammenziehung Manches notgedrungen geändert worden — die Scenen I, 9 bis II, 12 heraus. Sie umfassen die verschiedenartigsten Stimmungen. Auf die schwärmerische Scene zwischen Carlos und Posa folgt die erregte Unterredung Philipps mit Carlos, die heimliche Botschaft des Pagen an den Prinzen, des Letzteren Gespräch mit Alba, die lange Liebesscene der Eboli mit Carlos, und die beiden Monologe der Prinzessin. Frei austönende und verhaltene Leidenschaft, Liebe und Haß, hinreißende Glut und eisige Kälte, Alles ist vertreten; aber so reich an Tönen auch die Sprache ist, die Freiheiten des Versbaues hat sie sich doch nicht in der Weise zu Nutze gemacht, daß sie für jede Stimmung und Situation eine andere charakteristische Behandlung des Metrums gewählt hätte. Stets treffen wir die gleiche Hast des Dialogs an, die in den abgerissenen Sätzen von ungleicher Länge — oder, metrisch ausgedrückt, in den unaufhörlich an-

gewandten Enjambements — zum Ausdruck kommt. Nur ein einziges Mal findet sich (1261—8) eine längere Reihe von lauter ganzen, in sich abgeschlossenen Versen, sonst tritt, nachdem in zwei oder höchstens drei (1529—31; 2537—9 u. s. w.) Versen Sinn und Metrum zusammen gefallen sind, sogleich das Enjambement wieder ein. Daß durch dies Übergreifen von einer Zeile in die andre sich beabsichtigt oder unbeabsichtigt Fünffüßler aus den Bruchstücken zweier Verse bilden, ist nichts Charakteristisches; das findet sich später auch oft. Dagegen ist bezeichnend für diese frühe Zeit, daß sich durch das Enjambement sehr viele Alexandriner bilden[124]; es muß dem Dichter dies Metrum damals noch stark im Gefühl gelegen haben. In späteren Jahren findet sich diese Erscheinung nur selten.

Alles das ändert sich, seitdem Schiller mit Schlegel in Berührung trat. Oft kamen zwischen beiden Dichtern metrische Fragen zur Sprache[125]. Und als nun gar Schlegel theoretische Abhandlungen und die ersten Proben seiner Shakespeare-Übersetzung für die Horen einsandte und selber dauernd sich in Jena niederließ, da muß wol mancher Austausch stattgefunden haben. Denn Schiller ging mit Schlegel neu übersetzte Stücke aus dem Shakespeare durch[126]. Und wie sehr er sich in die Theorien des geistvollen Übersetzers bei Betrachtung metrischer Probleme eingelebt hatte, wie eng ihm in Zukunft Form und Inhalt sich verbanden, das tritt beispielsweise in dem Urteil über Voß zu Tage: „Voßs Behandlung der Griechen und Römer ist mir, seine alte Odyssee ausgenommen, immer ungenießbarer. Es scheint mir eine bloße rhythmische Kunstfertigkeit zu sein, die, um den Geist des jedesmaligen Stoffs wenig bekümmert, bloß ihren eignen und eigensinnig kleinlichen Regeln Genüge zu thun sucht“[127].

So konnte es nicht fehlen, daß auch in Schillers eigener Produktion der Versbau sich genau nach dem Inhalt richtete, wie dies oben am „Macbeth“ gezeigt worden ist und noch durch viele andre Beispiele zu belegen wäre. Und in dieser

Beziehung hat Schiller ohne Zweifel viel von Schlegel gelernt. Dabei darf man aber die Punkte nicht übersehen, in welchen die Beiden nicht mit einander übereinstimmten. Daß Schiller Anapäſten unter die Jamben miſchte, daß er hie und da die ſtreng dialogiſche Form aufgab und rhetoriſch wurde, daß ſeine Verſe ſich oft allzu weit von der gewöhnlichen Rede entfernen und entweder „die feierliche Fülle des epiſchen Silbenmaßes oder die melodiſchen Schwünge des lyriſchen" erreichen, daß er nicht gedrängt genug ſchreibt, daß ſeine Reime ſich nicht ungezwungen genug einſtellen, ſondern meiſt mit plötzlich erhöhter Diktion vereint erſcheinen, das Alles fand Schlegels Billigung ſicher nicht. Durch dieſe Eigentümlichkeiten wich Schiller von Schlegels Forderungen und damit von Shakeſpeare ab.

Enger aber als in der Behandlung des Verſes ſchloß ſich Schiller in der Verwendung des Reimes an den engliſchen Dichter an. Während er in der „Maria Stuart" und mehr noch in den folgenden Dramen ſich ſeiner in lyriſchen Partien gern bediente, wandte er ihn im „Macbeth" nur ſparſam an, ſparſamer als Shakeſpeare ſelbſt, aber faſt durchgängig an den gleichen Stellen. Auch eine Eigentümlichkeit des engliſchen Dichters hat er ein paar Mal nachgeahmt. Shakeſpeare ſtellt ein oder zwei Reimpaare gern an den Schluß einer Rede oder einer Scene, läßt aber oft auf die letzte Reimzeile noch einen Halbvers, eine Aufforderung zum Aufbruch oder Ähnliches, folgen. Das bildete Schiller im Deutſchen nach [128]).

Doch über der Behandlung der Form haben wir den Inhalt faſt aus den Augen verloren. Schiller nahm ſich hier, ohne an den weſentlichſten Teilen des Aufbaues zu rütteln, die gleiche Freiheit wie in der Versbehandlung. Wollte er doch eine Bühnenbearbeitung, keine treue Überſetzung liefern. Aus dieſem Grunde wurde vor Allem der häufige Scenenwechſel beſchränkt. Es treten daher I, 2 der König und ſein Gefolge auf demſelben „offenen Platze" auf, wo eben die Unterredung der Hexen ſtattgefunden hatte. Und ebenſo ſcheint Schiller

urſprünglich das zweite Auftreten Duncans (Macb. I, 4) mit der vorhergehenden Scene auf der Haide haben vereinigen wollen. Darauf deuten wenigſtens die eingeſchalteten Worte (369 ff.):

Banquo: Wo iſt der König?
Angus: Auf dem Weg hieher.

Es hätte in dieſem Falle natürlich die Meldung über den Tod des Thans von Cawdor (Schiller I, 7) fortfallen müſſen und gern fortbleiben dürfen, da ſie in ihrer ganzen Bedeutung als Anſpielung auf den Tod des Grafen Eſſex nur den Zeitgenoſſen verſtändlich war. Doch Schiller hat die anſcheinend geplante Zuſammenziehung aufgegeben, vielleicht mit Rückſicht darauf, daß zwiſchen den beiden Auftritten Macbeth den Brief an die Lady ſchreiben muß. Dagegen hat er die drei Auftritte des erſten Aktes, die auf Inverneß ſpielen, zu einem einzigen vereinigt, was, wie in der Analyſe des Stückes gezeigt iſt, und auch wegen der Vorbereitungen zum Empfang des Königs nicht gut zu heißen iſt.

Im zweiten Aufzug iſt mit Recht jeder Scenenwechſel vermieden; aber unbegreiflich iſt es, warum Schiller ſtatt des Schloßhofes ein Zimmer zum Ort der Handlung wählte. Für die erſten Auftritte mag das zu billigen ſein; aber daß der Pförtner ſein Morgenlied im Zimmer ſingt und die ankommenden Lords an die verſchloſſene Stubentür klopfen, iſt höchſt ſeltſam. Auch das Zuſammenſtrömen der vielen Gäſte und das Auftreten des alten Mannes, alſo doch offenbar eines Bauern, in dieſem einen Raum des Palaſtes iſt unnatürlich.

Überhaupt iſt die Umgehung eines Dekorationswechſels bei Shakeſpeare nicht immer dadurch zu erreichen, daß man zwei Scenen einfach aneinander hängt und in Einem Raume ſpielen läßt. Das zeigt ſich in Schillers Bearbeitung im dritten Akt. Um im fünften Auftritt die Unterredung Macbeths und der Lady gleich an die Scene mit den Mördern anſchließen zu können, ſtrich Schiller die wenigen gramerfüllten Worte der Lady:

Nought's had, all's spent,
Where our desire is got without content:
'Tis safer to be that which we destroy
Than by destruction dwell in doubtful joy,

die einzigen Worte, die einen tiefen Blick in das Innere dieses bekümmerten Weibes gestatten. Wie hat Schiller durch Tilgung dieser zwei Sätze den Charakter der Lady geändert!

Mit richtigem Gefühl ferner hat er zwar die Hexenscene des dritten Aufzugs in den vierten hinübergenommen, jedoch die dadurch entstehende Symmetrie wieder vernichtet, indem er das Gespräch Rosses mit Lenox an den Anfang des Aufzugs stellte. Durch diese Hinübernahme wuchs nun aber der vierte Akt zu solchem Umfang an, daß auch aus diesem Grunde die Ermordung der Lady Macduff und ihrer Kinder weggelassen wurde. Die Hauptursache für die Tilgung dieser so wichtigen Scene wird freilich die gewesen sein, daß Schiller mehr als Shakespeare Bedenken trug, die Einheitlichkeit der Handlung durch eine breit ausgeführte Nebenhandlung zu gefährden.

Streiten läßt sich endlich über die Anordnung im fünften Aufzug. Viele Kritiker haben den Parallelismus der neben einander herlaufenden Scenen in den Lagern beider Heere hervorgehoben und die dadurch erreichte Steigerung gerühmt. Aber der Bearbeiter für die Bühne hat sich mit dem achtmaligen Ortswechsel, den Shakespeare vorschreibt, abzufinden. Und hier hat Schiller sicher den Weg eingeschlagen, welcher der heutigen Bühnentechnik am gemäßesten ist. Er ließ die Nachtwandelscene isolirt am Anfang stehen, faßte dann je zwei Scenen im englischen Lager und auf Dunsinan zu zwei Gruppen von Auftritten zusammen und schuf sich für den Entscheidungskampf eine combinirte Scenerie, welche das Schloß und das Schlachtfeld zugleich enthält.

Die Personenzahl hat Schiller nicht sehr verringert. Warum die Lady Macduff und ihr Sohn wegblieben, ist bereits gesagt; daß der englische Arzt, welcher von der Heilkraft der Könige

von England spricht (IV, 3, 141 ff.) fehlt, ist nur zu billigen. Dagegen hat Schleiermacher in seiner Recension von Schillers Macbeth[129]) es getadelt, daß Menteith und Caithneß gestrichen sind, weil diese doch aus der Ferne kämen (V, 2) und im Contrast zu der Umgebung Macbeths stünden. Man kann hiergegen einwenden, daß diese Feinheit bei dem vorübergehenden Auftreten der beiden Thans dem Zuschauer wol kaum zum Bewußtsein kommen dürfte.

Inwiefern Schiller den Dialog änderte, ist bereits oben gesagt worden. Er folgte im Allgemeinen der Führung seines Vorbildes, nur daß er hie und da (z. B. II, 8) zur Belebung ein paar Zwischenfragen oder Ähnliches einschob. Aber was den Ausdruck und die Versification anlangt, ging er in mancher Hinsicht eigene Wege; und da die Form der Rede ebenso wie ihr Inhalt den Charakter der Sprechenden zum Ausdruck bringt, so mußte die Charakteristik, wenigstens der Hauptpersonen, durch diese Abweichungen beeinflußt werden. Bei Shakespeare ist der Vers Mittel zum Zweck, die charakteristische Rede ist die Hauptsache, mag auch der Vers manchmal darunter leiden. Und wo gar das Mittel dem Zwecke hinderlich ist, da läßt der Dichter es fallen und schreibt Prosa. Für Schiller war dagegen der Vers zum Teil Selbstzweck, der Wollaut der Rede als solcher sollte oft wirken, in der schönen Form die schöne Seele. Der Dichter selbst wollte manchmal zu Worte kommen. Bei Shakespeare sprechen die Personen trotz der Versification charakteristisch, bei Schiller trotz oft meisterhafter Charakteristik doch allgemein poetisch.

Da dieser eigenartige poetische Stil in der Arbeit am „Wallenstein", wie wir sahen, sich gebildet hatte, da ferner eine Vergleichung dieser beiden Dramen manche Verwandtschaften unter ihnen aufgedeckt hat, so ist es zu begreifen, daß der „Wallenstein", in den sich der Dichter einmal tief hineingearbeitet hatte, seinerseits wieder auf den „Macbeth" einwirkte. Hatten einst der kaiserliche Generalissimus und die Gräfin Terzky

manche Züge von dem ehrgeizigen schottischen Ehepaare angenommen, so trat jetzt das Entgegengesetzte ein. Absicht und Zufall ist dabei nicht immer streng zu scheiden und zuweilen nur die Thatsache festzustellen.

Wenn bei Shakespeare der übermächtige Wunsch nach der Krone sich zuerst in Macbeths Seele regt, so daß er der verantwortliche Urheber für alles Folgende wird, mag auch Versuchung und Überredung von außen späterhin einen Teil der Schuld an dem Morde von ihm nehmen, so ist bei Schiller der Held ursprünglich rein und edel. Edel, das Wort gerade ist es, mit dem der Dichter ihn gern charakterisirt (V. 24; 826 u. s. w.); und wo bei Shakespeare ein Zug dem widerspricht, da tilgt der Bearbeiter ihn sorgfältig. Darum darf Macbeth selbst nach dem Morde und als er schon Banquo als neues Opfer zum Tode bestimmt hat, doch nicht so tief sinken, daß er die Lady auffordert, gerade gegen diesen letzteren beim Gastmahl besonders aufmerksam zu sein (III, 2, 30); er spricht vielmehr nur ganz allgemein die Worte: „Und spare nicht die glatte Schmeichelrede“ (1746). Aus gleichem Grunde sucht Schiller seinen Helden auch im Anfange so glänzend wie möglich darzustellen, die ausgesuchtesten Lobeserhebungen aus dem Munde des Königs und der Feldherren werden gehäuft, mehr als bei Shakespeare (313; 442 ff.; 460 u. ö.). Und um selbst den gefallenen Sünder dem Hörer noch menschlich näher zu bringen, betont Schiller vor Allem dessen Liebe zu seinem Weibe. Nicht wie bei Shakespeare spricht sich diese in Koseworten aus, sondern ernst und still, besonders eindringlich aber gegen den Schluß, wenn Macbeth nach der „lieben“ Kranken fragt und bei der Nachricht von ihrem Tode erst „nach einem langen Stillschweigen“ sagen kann: „Wär sie ein andermal gestorben!“

Wenn nun bei Schiller der „edle Held“ erst durch die Versuchung der Hexen wankend wird, so war zweierlei zu ändern. Der Hexengruß durfte nicht wie ein grelles Licht in Macbeths Seele fallen, das plötzlich sein böses Begehren be-

leuchtete, sondern er mußte als ein Wort von unerhörter Neuheit ertönen, aber mit der geheimen Kraft in sich, sogleich Glauben zu erwecken. So erst ist die Änderung in den Versen 374 ff. zu verstehen, in denen Macbeth an die ganze „wunderbare Eröfnung“ wie an ein „Orakel“ glaubt und die Erfüllung der beiden ersten Sprüche ein hoffnungsvolles „Pfand“ des höchsten Dritten nennt. Es konnte ferner Macbeth, wenn er erst durch die Hexen verführt wurde, nicht vor Beginn des Stückes schon seiner Gemahlin geheimnisvolle Andeutungen gemacht haben. Nach Schillers Auffassung ist dies vielmehr erst durch den Brief geschehen, „vorhin“, wie die Lady V. 735 sagt. Da nun aber trotz dieser Auffassung die Worte (V. 739) stehen blieben, welche auf eine weit zurückliegende Mitteilung seitens Macbeths deuten, so ist im Deutschen ein unlösbarer Widerspruch entstanden. Die Verse 734—741:

Wars denn etwa
Ein Thier, das dich vorhin dazu getrieben?
Als du das thatest — da warst du ein Mann!
Und wenn du mehr wärst, als du warst, du würdest
Um so viel mehr ein Mann seyn! Da du mirs
Entdeckt, bot weder Ort noch Zeit sich an,
Du wolltest beide machen — Beide haben sich
Von selbst gemacht, dich haben sie vernichtet.“

diese Verse sind einfach unverständlich. Die Unklarheit ist freilich etwas zu erhellen durch die ältere Lesart der Stuttgarter Handschrift, in welcher die ersten Zeilen so lauten:

So? Wars denn etwa ein vernunftlos Thier,
Das dich zuerst antrieb, mirs zu eröffnen?

Aber diese Worte mit ihrem engeren Anschluß an Shakespeare deuten wieder auf eine entlegene Vergangenheit zurück und widersprechen damit der Verführung durch die Hexen; so bewegen wir uns im Kreise und können nur feststellen, daß Schiller in diesem Falle den Ausgleich seiner Auffassung mit derjenigen Shakespeares nicht erreicht hat.

Am engsten schließt sich die Bearbeitung in den Monologen an das Original an. Diese sind Schiller am allerbesten gelungen. Er erkannte auch die Wichtigkeit der vielen Monologe gerade für dieses Stück und hat ihre Zahl daher noch vermehrt. Indem er die letzten Worte, welche Duncan bei Shakespeare I, 4, 54 ff. spricht, beseitigte, erreichte er für den Helden eine wirkungsvolle Schlußrede. Und aus gleichem Grunde ließ er am Ende von III, 8 die Lady ihre Gäste hinausgeleiten.

Dagegen hat sich Schiller in den Dialogpartien bisweilen frei von seinem Original entfernt. Während den Shakespeareschen Macbeth ein unpolitisches Handeln nur nach seinem Gefühl charakterisirt, während er ohne den Verstand zu fragen nur der inneren Nötigung folgt, welche Goethe als das Schicksal, d. h. die eigenste Naturanlage des Menschen bezeichnet, reflektirt und politisirt der Schillersche Macbeth weit mehr und nähert sich dadurch hin und wieder dem „Wallenstein". Bei Shakespeare macht Macbeth auf den Hexengruß den einfachsten, nächstliegenden Einwand: Wie kann ich Than von Cawdor oder König werden, da beide doch am Leben sind? Schillers Macbeth ist politischer und denkt zugleich an die natürliche Erbfolge:

Daß ich König einst seyn werde
Ist eben so unglaublich, da dem Duncan
Zwey Söhne leben!

Und eben dies Bedenken, das nur der nüchternste Verstand dem Ehrgeiz entgegensetzen kann, führt er (748 ff.) gegen die Lady ins Treffen, die ihm darauf mit politischen Combinationen antwortet, welche einer Gräfin Terzky angemessen wären [130]).

Die Lady ist das gerade Gegenteil ihres Gatten; ist in ihm nur durch Verführung der Ehrgeiz erwacht, so ist sie ehrgeizig von Natur. Mehr als bei Shakespeare fällt ihr daher die Rolle des bösen Dämons zu; sie nährt nicht einfach das, was längst in Macbeth liegt, sondern ebenso wie die Hexen

„ſtreut ſie erſt in die Bruſt die böſe Saat.“ Goethe, der in dieſer Auffaſſung mit Schiller übereinſtimmte, hatte daher Recht, ſie als „Überhexe“ zu bezeichnen. Von ihrer Gattenliebe und ihrem tiefen Schmerz über die Fruchtloſigkeit der Mordthat, den Shakeſpeare ſo leiſe andeutet (III, 2, 4 ff.), iſt nichts geblieben. Die ahnungsreiche Seelengemeinſchaft mit dem Gatten, die (III, 1) hinter den Freundſchaftsworten, welche Macbeth an Banquo richtet, gleich den wahren Sinn errät und ſich daher (III, 2) in der zweifelnden Frage: Is Banquo gone from court? äußert, ſie fehlt der Schillerſchen Lady. Abſtoßender, herber, verſtändiger iſt dieſe Frau geworden; ſie iſt nicht mehr das „liebe Täubchen“ ihres „edlen“ Gatten. Gerade den Edelſinn, den Schiller ſeinem Macbeth gab, hat er der Lady genommen; ſie iſt die ſchöne, ſelbſt die zarte Lady, ſie iſt vor Allem die „angenehme“ Wirtin, aber das Beiwort „edel“ iſt ihr gefliſſentlich entzogen (630; 651). Nicht teilnehmend oder ergänzend ſteht ſie neben dem Gemahl, ſondern beherrſchend über ihm. Sie ſagt nicht Leave all the rest to me, ſondern „In allem andern überlaß dich mir!“ Selten nur mildert Schiller in Kleinigkeiten wie 744ff., wo das Bild von der Ermordung des Säuglings durch die eigne Mutter nur verkürzt, nicht inhaltlich verändert erſcheint. Sonſt im Gegenteil geſtaltet er die Rede der Lady heftiger. Mit „Tigers Grimm“ will ſie vorgehen; Mordgeiſter ruft ſie zwar zur Hülfe, aber ſie fordert ſie nicht auf, ihr die Milch in Galle zu verwandeln, nein, die Geiſter vielmehr, an Galle gewöhnt, ſollen ſich an ihrer Milch erſt Wut trinken. Wie viel heftiger zeigt ſie ſich ferner im Geſpräch mit Macbeth. Nicht mit eindringlichen Fragen redet ſie ihn an, wie bei Shakeſpeare I, 7, 39 ff.

Art thou afeard
To be the same in thine own act and valour
As thou art in desire? Wouldst thou have that
Which thou esteem'st the ornament of life,
And live a coward in thine own esteem

Letting „I dare not“ wait upon „I would“,
Like the poor cat i'the adage?

In der Form heftiger Anklagen treten ihre Worte auf:

723 ff. Du fürchteſt dich, in Kraft und That derſelbe
Zu ſeyn, der du in deinen Wünſchen biſt!
Du wagſt es, nach dem Höchſten aufzuſtreben,
Und du erträgſt es, ſchwach und feig zu ſeyn?
„Ich möcht' es gerne, doch ich wag es nicht“ —
Kleinmüthiger!

Und dazu nun der politiſche Verſtand, dieſe kühnen Vorausſagungen (754 ff.), dazu die ewig unbekümmerte Siegesgewißheit, das wiederholte herausfordernde „Wie?“ am Beginn der Rede, dazu endlich das „Du“ als Anrede an den Gemahl, wo Shakeſpeare you braucht. Als rechte Baſe Terzky tritt ſie III, 5 auf; während ſie bei Shakeſpeare in ihrer Bekümmernis den Gatten zu ſich bitten läßt, ſtürmt ſie bei Schiller ungerufen mit einem überlegenen „Wie, mein Gemahl?“ ins Zimmer, ſo daß hier Wallenſteins Worte am Platze wären: „Wer ruft euch? Hier iſt kein Geſchäft für Weiber.“

Wenn nun in der geſchilderten Weiſe Macbeth dem Einfluß der Hexen und dem der Überhexe dahingegeben wurde, dann mußten dieſe erſteren eine ganz andere Machtbefugnis, ja, ein ganz andres Weſen gewinnen. Darum hat Schiller, ob er zwar ihr Benehmen milderte, doch ihre Wirkung verſtärkt. Ob ihre Zahl für den vierten Auftritt des vierten Aufzugs weſentlich erhöht wurde, muß dahingeſtellt bleiben. Von einem Chor iſt keine Andeutung vorhanden. Es findet ſich nur V. 2344 ff. ein kleines Enſemble für vier Hexen, unter denen Hekate nicht mit gemeint ſein kann, da ſie nach V. 2236 f. nur unſichtbar mitwirken will. Im Übrigen beſchränkte ſich der Bearbeiter auf die drei Zauberſchweſtern und die „bleiche“ Hekate.

Welcher Art ihre Macht iſt, wurde oben bereits angedeutet. Sie vermögen es, einzig durch den geheimnisvollen

Zauber ihrer Worte, selbst einen edlen Helden zu Sünde und Mord zu verleiten. Freilich kommt ihnen zu Hülfe, daß ihre beiden ersten Prophezeiungen schon, bevor sie verkündet werden, erfüllt sind, so daß das Wunder Macbeth größer erscheint als es für den Hörer ist. Aber für die Verwirklichung der dritten Verheißung finden sie in Macbeths Seele keinen andern Bundesgenossen als das Staunen über das Eintreffen der beiden ersten. Und dennoch spricht er seinen Glauben an dieses Dritte mit festester Überzeugung aus. Dem Shakespeareschen Macbeth sind die Hexenworte drei für sich bestehende Verkündigungen, von denen die ersten beiden sich als Wahrheit bewiesen haben, die dritte als übernatürliche Versuchung auf ihm lastet. Schillers Macbeth sieht in der Gesammtheit der drei Grüße nur ein einziges „Orakel", das Eintreffen der beiden ersten „Teile" ist ihm ein „Pfand" für das Gelingen des dritten. Zuversichtlich schreibt er daher an seine Gemahlin nicht von dem, was nur versprochen (promised) ist, sondern von der Hoheit, welche sie beide „erwartet". Wenn solche Macht in dem Schicksalswort der Hexen liegt, so ist es unbegreiflich, warum die erste Hexe es bei Schiller „trüglich" nennt, und warum sie fürchtet, Hekate werde den Betrug schelten. In Wahrheit zankt die Meisterin bei Schiller wie bei Shakespeare vielmehr deshalb, weil die Hexen so schwache Mittel gewählt und gegen ein Opfer, das gar so viele Bedenken hegt, nicht sie selber zu Hülfe gerufen haben. Ebenso unangebracht ist die zweite Frage derselben Hexe:

Er ist tapfer, gerecht und gut,
Warum versuchen wir sein Blut?

da doch die Sprecherin sonst nicht solche Erwägungen gelten läßt. Ist sie es doch, die im vierten Auftritt die Betörung des unschuldigen Fischers erzählt. Ja, um dieser Inconsequenz willen, die man Schiller wirklich nicht zutrauen sollte, liegt die Vermutung nahe, daß der obige Einwurf überhaupt gar nicht als ein moralisches Bedenken aufzufassen ist, sondern daß die Frage, besonders wenn sie eisig ruhig gesprochen wird, nur

ein rhetorisches Mittel ist, damit als Antwort darauf die wahre Art der Hexen einmal zum Ausdruck gelange.

Der größeren Macht entspricht ein mehr imponirendes, wenn auch in seiner Haltung gemäßigtes Gebahren. Schon bei Shakespeare fällt es auf, daß sich die weird sisters den Menschen gegenüber feierlicher, ernster zeigen als unter sich. Das behielt Schiller im vierten Aufzug bei; die wilden Reden am Hexenkessel verstummen, sobald Macbeth sich zeigt. Aber im ersten Aufzug haben seine Schicksalsschwestern doch auch im Verkehr unter einander eine priesterliche Feierlichkeit angenommen. Menschliche, gemeine Züge, z. B. daß die eine Hexe ein Schifferweib um Kastanien anbettelt und daß sie sich rächt, weil sie beschimpft worden ist, ließ Schiller bei Seite. Er rückte die Hexen durch ihre Gewalt über die Menschengemüter, durch edlere Sprache und erhabneres Auftreten, durch das Fehlen aller menschlichen Züge in eine höhere Geisterwelt hinauf.

Dazu kam ein Zweites. Schon Shakespeare hatte durch Einführung der Hekate eine antike Reminiscenz erweckt, ohne jedoch irgend etwas von dem Geist der Antike einzuführen. Schiller dagegen, der die ganze Schule der Griechen durchgemacht hatte, dessen Dichtungen gesättigt sind mit antiken Vorstellungen, der in einem mittelalterlichen Stoff, wie dem der „Braut von Messina", in Form und Inhalt das Altertum zu beleben wünschte, der selbst seine Jungfrau von Orleans als gepanzerte Minerva abgebildet sehen wollte[131]), — Schiller bemühte sich, in der Meisterin der Hexen und damit in den Hexen selbst antike Schicksalsgöttinnen darzustellen.

Gewiß schwebten ihm vor der Erinnerung Aeschylus Eumeniden. Wo ein Mord geschehen ist, da ist ein Opfer ihnen verfallen, das sie verfolgen und dessen Sinne sie durch ihre grausigen Gesänge betören. Grauhaarig, in dunklen Gewändern, starr und unerbittlich, so treten sie auf. Dies Bild verband sich in Schillers Seele mit dem der Shakespeareschen Hexen, die gewaltigen Fluch- und Rachegeister der Griechen mit

den nordischen Dämonen, Gestalten einer classischen Walpurgisnacht mit denen eines germanischen Hexensabbaths.

Zwiespältigen Wesens sind sie auch bei Shakespeare, aber in anderem Sinne, als bei Schiller. Dort konnte der englische Dichter alle die verworrenen Vorstellungen des Volksaberglaubens seiner Zeit aufnehmen; hier dagegen schuf der deutsche Bearbeiter im eigenen Innern Zwitterwesen seiner dichterischen Phantasie, die für ihn nur poetische Symbole waren, an die er nicht glaubte, und die wol aus diesem Grunde nicht, wie Shakespeares Hexen zu ihrer Zeit, Glauben finden konnten. Zwiespältig, wie gesagt, erscheinen sie bei beiden Dichtern; im Original mischen sich überirdische Züge mit menschlichen, in der deutschen Bearbeitung antike Elemente mit mittelalterlichen. Shakespeares Hexen sind in absichtlicher Unklarheit gelassen. Sind es Menschenweiber, die nur durch ihre Anlage oder durch Vertrag mit Hekate und der ganzen Zauberwelt in Verbindung stehen, oder sind es Geisterwesen? Nirgends findet sich eine klare Antwort. Wenn man in jüngster Zeit bisweilen hervorgehoben hat, daß diese Weiber Züge der alten Nornen tragen, so ist das insofern richtig, als solche Züge sich überhaupt an manchen Gestalten der mittelalterlichen Spuk- und Zauberwelt finden[132]). Shakespeare aber hat offenbar garstige alte Vetteln vor Augen gehabt, von denen das Volk sich unheimliche Dinge ins Ohr raunte. Wozu sonst die mancherlei Züge, die nur auf Menschenweiber passen?

Schiller aber konnte nichts Menschliches an seinen Hexen mit ihrer überirdischen Zauberwirkung dulden. Seine Schicksalsschwestern durften nicht von dieser Erde sein; er merzte darum alle gemeinen Züge aus. Aber einheitlich sind diese Wesen darum doch nicht geworden. Denn neben den neu hineingetragenen antiken Elementen blieben ganze Partien der Shakespeareschen Ausführung stehen und nehmen sich seltsam genug aus. Eine antike Anschauung, die Schiller gern zur Darstellung brachte, daß nämlich die Götter neidisch dem glücklichen Sterb-

lichen Unheil bereiten, übertrug er jetzt auf die seltsamen Eumeniden im „Macbeth“.

„Er ist glücklich, wir müssen ihn hassen“, das ist ihr Grund, den Helden zu verderben; und ebenso betrügt die erste Hexe den Fischer, nur weil er ein froher, glücklicher Mensch ist. Aber zu dieser Vorstellung gesellt sich die Anrufung des höllischen Feindes, das Märchenmotiv vom Nixengold und das Gleichnis vom verlornen Sohn. Ja, zu wiederholten Malen stellen sich diese Erinnyen als höllische Mächte dar, die auf den Ruf des Meisters, d. h. des Teufels, hören, und die man „im Namen des Wahrhaftigen“ anruft. Auch Wetterhexen scheinen sie zu sein (V. 48); am schwersten aber vereinigt sich mit der feierlichen Eingangsscene das greuliche Brauen am Hexenkessel, das Schiller fast Wort für Wort aus Eschenburg übernahm.

So wenig wie sich antike Vorstellungen mit dem Inhalt des Originals verschmelzen konnten, so wenig ließ sich das äußere Kostüm übertragen. Statt der beweglichen, bärtigen, buckligen, keifenden Weiber dachte sich Schiller riesenhafte, schreckliche, dumpfredende Gestalten von männischem Ansehen, die sich auf ihren Kothurnen und in den langen, strengen Gewändern nur langsam bewegen konnten, wie sie denn im Beginn des Stückes nicht erst auftreten, sondern dastehen[133]). Wenig passen will zu dem Riesenmaß dieser Leiber, daß sie davonfliegen (V. 50), sei es auch vielleicht wie Hekate auf einem Wolkenwagen. Noch weniger zu begreifen ist es, wie sie am Ende von IV, 4 ihren Feenreihen tanzen. Man hat darum in der Folgezeit das Kostüm geändert. Wenigstens erzählt Heinrich Voß[134]), daß bei der Aufführung am 7. April 1804 die Hexen durch junge Mädchen, schön von Wuchs und artig gekleidet, dargestellt wurden[135]). Dennoch redet Goethe um dieselbe Zeit von dem sibyllenhaften Aussehen der Hexen[136]). Trotzdem aber die Schillerschen Schicksalsschwestern sich weder äußerlich noch innerlich recht in das Stück einfügen wollten, fanden sie doch

schon im Folgejahre eine Nachahmung in Böhlendorfs „Ugolino Gherardesca“ [137]).

Unter den Nebenpersonen im „Macbeth“ befindet sich nur eine einzige, welche Schiller aus rein poetischen Gründen veränderte, der Pförtner. Der Dichter hatte nach dem Studium der griechischen Tragiker sich mehr und mehr und endlich ganz zu dem Grundsatz bekannt, daß die verschiedenen Gattungen des Dramas rein zu erhalten seien; jener „gothischen“ Verbindung von Tragik und Komik, die in seinen früheren Werken und selbst noch in seinem „Wallenstein“ herrscht, hatte er entsagt. Und nicht allein um ihres komischen, sondern besonders um ihres gemeinen Inhalts willen war ihm die Scene anstößig. In den „Gedanken über den Gebrauch des Gemeinen und Niedrigen in der Kunst“ gestattet Schiller das Niedrige, also beispielsweise die Einführung eines Betrunkenen aus dem Pöbel, dem Dichter nur da, wo er „weiter nichts will, als uns belustigen“. Einen Gebrauch aber, wie ihn Shakespeare gelegentlich machte, indem er das Gemüt des Hörers durch den Contrast der tragischen Handlung und unvermittelt einfallender derber Späße durchrüttelt, einen solchen Gebrauch des Gemeinen billigte Schiller nicht. Er beklagt es vielmehr, daß „der erhabene Shakespeare uns zuweilen so tief sinken läßt“.

Deshalb beseitigte er die groben Scherze des Pförtners, wußte aber in die Lücke, die durchaus ergänzt werden mußte, nichts andres einzusetzen, als ein frommes Lied im Tone des Matthias Claudius. Das ist entschieden der ärgste Misgriff in der ganzen Bearbeitung. Das Einzige, was diese Ersatzscene mit dem Original gemein hat, ist die Ironie, die für den Hörer in dem Zusammenhang zwischen dem Gesprochenen und dem soeben Geschehenen liegt. Aber dies Kunstmittel, das Schiller sonst meisterhaft zu handhaben wußte, das er im letzten Akt des „Wallenstein“ ergreifend zum Ausdruck gebracht hätte, ist hier gänzlich wirkungslos geblieben. Während Shakespeare einen Betrunkenen unwissentlich die gräßlichste Wahrheit

sagen läßt, legt Schiller in den Mund argloser Menschen Worte frommer Selbsttäuschung, einen Nachklang der Reden, mit denen Duncan das Schloß Inverneß betreten hatte.

Im Übrigen sind die Nebenpersonen sehr summarisch behandelt. War es doch eine Bühnenbearbeitung und keine treue Übersetzung, die Schiller geben wollte. Er hatte nicht Schauspieler genug, um alle verantwortlichen kleinen Rollen gut besetzen zu können, und mußte daher die sorgfältigere Anordnung der Figuren aufgeben. Dem Than von Rosse gab er eine größere Rolle als teilnehmendem Begleiter; die übrigen, Lenox, Angus u. s. f., sprechen nur wenige Worte; Menteith, Caithneß und der namenlose Lord im dritten Aufzug sind gestrichen. Dabei sind allerdings manche Widersprüche durch Unachtsamkeit entstanden. Offenbar sollte Lenox doch noch eine etwas größere Rolle spielen als Angus; darum machte Schiller I, 3 und I, 6 Rosse und Lenox zu Abgeordneten; so hat es noch die Stuttgarter Handschrift. Später beim Durchcorrigiren nach dem englischen Text änderte Schiller I, 6 Lenox in Angus und schuf so den ersten Widerspruch. Der zweite entstand, indem die Rolle des Than von Rosse auf Kosten der andern ausgedehnt wurde. Dadurch war es möglich, daß dieser I, 3 den Than von Cawdor als Verbündeten Suenos hinstellt und I, 6 — weil er die Worte des Angus übernimmt — wieder im Zweifel ist, „ob er mit dem Norrmann, ob mit den Rebellen einverstanden war". Ein ähnliches Versehen entstand im zweiten Aufzug durch Combination zweier Rollen. Bei Schiller geht nicht Lenox, sondern Rosse mit Macbeth in das Zimmer des ermordeten Duncan und klagt dementsprechend V. 1227 ff. die Kämmerer als Mörder an. Ganz unbegreiflich ist es daher, daß er 1360 fragt: „Weiß man, wer diese mehr als blutge That verübte?" und 1365 sehr erstaunt ist, daß man die Kämmerer beschuldigt.

Die Rücksicht auf die Darstellung entschied überhaupt in vielen Fällen. Andre Übersetzer arbeiteten, ohne mit den An-

forderungen der Bühne zu rechnen. Schiller dagegen hatte zwei Abſichten zugleich im Auge: er wollte ſowol dem Theater, als auch dem neuen dramatiſchen Stil ein wirkungsvolles Stück gewinnen. Dies doppelte Hindernis lag dem Gelingen im Wege. Andre Stücke fügten ſich dem Verſuche leichter, die „Phädra“ und die ernſten Partien der „Turandot“ vertrugen den fremden deklamatoriſchen Stil eher, als gerade der „Macbeth“.

Schiller forderte für die dramatiſche Sprache vor Allem Deutlichkeit[138]), und manche ſeiner Änderungen ſind nur erklärlich aus dem Streben, verſtändlich zu ſein[139]). Aus dieſem Grunde nahm er auch ein paar Anmerkungen, die er bei Eſchenburg fand, mit in den Text auf, z. B. die Erklärung des foul is fair durch „Regen wechſ'le mit Sonnenſchein“. Vortrefflich iſt 275 f., daß Schiller nicht nur den Namen „Sinel“ als denjenigen von Macbeths Vater näher bezeichnet, ſondern auch durch den ſehr glücklichen Zuſatz „der dieſe Nacht verſchieden“ den erſten Eindruck des Hexengrußes geheimnisvoller macht, da dieſe Weiber Dinge wiſſen, die erſt Wenigen bekannt ſein können. Bemerkenswert iſt auch V. 889, wo das Bild von den Verführerſchritten Tarquins getilgt iſt, wo aber Schiller ſich eine Anmerkung Johnſons zunutze machte, indem er aus der Lesart slides für strides das prachtvoll malende: „Mit groß — weit — ausgehohlten Räuberſchritten“ abſtrahirte, das Kleiſt im „Robert Guiskard“ nachahmte.

Die Deutlichkeit der Rede war kein abſolutes Erfordernis der Kunſt, ſondern nach Schillers Worten war ſie ein Zugeſtändnis an das Publikum. So wenig der Dichter jemals den Anſprüchen des großen Haufens auch nur den kleinſten ſeiner künſtleriſchen Grundſätze geopfert hätte, ſo bereitwillig fügte er ſich in kleineren Fragen nicht gerade den Launen oder dem Geſchmack, aber der Natur des Zuhörers. Und als ſolche galt ihm die Unaufmerkſamkeit, mit welcher der Dichter rechnen und die er durch Deutlichkeit der Sprache, ja gelegentlich durch einen Theatereffekt überwinden dürfe. Darum muß man bei

Schiller stets die Bühnenwirksamkeit in Rechnung ziehen und nach Platens Forderung diesen Dichter am liebsten gar nicht lesen, sondern hören.

Gewaltig wie auf Gefühl und Verstand wollte er auch unmittelbar auf die Sinne wirken. Er verschmähte darum in seinen Dramen weder für das Auge die dekorativen Wirkungen äußeren Pompes, noch für das Ohr den sinnlichen Reiz der Verse. Sein wohlberechneter, auf große Wirkungen gerichteter Stil, so einheitlich er durch und durch ist, war nicht auf einen großen Wurf entstanden, sondern mühsam erkämpft. Aus diesem Grunde konnte sich der Dichter nicht von ihm lossagen. Und wenn er es selbst gekonnt hätte, er wollte es gar nicht. Er freute sich des errungenen Besitzes. „Ich fange endlich an, mich des dramatischen Organs zu bemächtigen und mein Handwerk zu verstehen", schreibt er am 16. Juni 1800, also wenige Monate nach der Macbeth-Bearbeitung an Körner. Dies neue dramatische Organ und die Reform der Bühne, das war für ihn nur Eines. Und dem ersteren mußte sich fügen, was der letzteren dienen sollte, auch das Kunstwerk eines fremden Dichters.

So ist es gekommen, daß Schiller den „Macbeth", dessen eigene Schönheiten er so tief empfand, dennoch tyrannisirte. Er hat hier eine erworbene Technik auf ein Werk übertragen, das nicht für sie geschaffen war. Eingriffe im Einzelnen aber rüttelten, wie wir sahen, gleich am ganzen Bau des Stückes, ein umgewandelter Charakterzug bildete den ganzen Menschen um, eine veränderte Voraussetzung wirkte in einem so consequenten Stücke bis an das Ende. Die „zarte Zweckmäßigkeit" aller Teile, welche Goethe im „Julius Caesar" fand, ist auch im „Macbeth" von Bedeutung. „Es scheint kein Wort entbehrlich", schreibt er am 27. Oktober 1803 an Schlegel[140]), „so wie man nichts vermißt was das Ganze fordert und doch wünscht man, zur äußern theatralischen Zweckmäßigkeit noch hie und da durch Nehmen und Geben nachzuhelfen. Doch liegt, wie bey Shakespeare überhaupt, alles schon in der Grund-

anlage des Stoffs und der Behandlung, daß, wie man irgendwo zu rücken anfängt, gleich mehrere Fugen zu kniſtern anfangen und das Ganze den Einſturz droht".

Wer alſo das Original vergleichend neben die Bearbeitung legt, der wird viele Mängel entdecken, und die Übertragung des fremden Stils vielleicht als einen einzigen großen Misgriff bezeichnen. Dennoch war mit dieſem Unternehmen der entſcheidende Schritt zur Darſtellung des wahren „Macbeth" gethan. Und wer nun gar die Vergleichung aufgibt und nur die Bearbeitung allein auf ſich wirken läßt, beſonders aber, wer den Schillerſchen Verſen ihre lebendige Wirkung auf das Ohr vergönnt, der muß doch eingeſtehen, daß hier ein imponirendes Werk aus Einem Guſſe vorliegt.

Am 14. Mai 1800 fand in Weimar die erſte Aufführung ſtatt mit der alten Reichardtſchen Muſik. Natürlich konnte dieſe ſich nur ſchlecht zu dem Schillerſchen Texte ſchicken; denn gerade das, was die Bedeutung dieſer Compoſition ausmacht, die Hexengeſänge, kam um ſeine Wirkung, weil die Schickſalsſchweſtern bei Schiller nicht ſingen. Dennoch erhielt ſie ſich lange als melodramatiſche Begleitung zu dieſer Bearbeitung; noch 1826 kam ſie in dieſer Weiſe im Weimarer Hoftheater zu Gehör[141]).

Der Charakter der Weimarer Darſtellung war der gleiche wie bei allen Aufführungen von Stücken, die einen großen Apparat erforderten. Goethe ſpricht ſich am 27. Oktober 1803 gegen Schlegel darüber aus[142]) und deutet an, mit wie beſcheidenen Mitteln man arbeitete. Nur die Hauptfiguren brachte man zur vollen Geltung, in allen Nebenſachen behalf man ſich mit „ſymboliſcher Andeutung". Ein beredtes Zeugnis beſitzen wir gerade für den „Macbeth", Goethes Regiebemerkungen, die er am 30. September 1800 und am 16. April 1804 an Schiller ſandte[143]). Äußerſte Sparſamkeit ſpricht aus dieſen Vorſchlägen; die Koſtümirung war nur dürftig, Macbeths Gaſt-

mahl mit dem modernen Tafelgeschirr, den blassen gemalten Früchten, den schief steckenden dünnen Lichtern und den wackelnden Stühlen, das Schlußgefecht mit den unansehnlichen Schilden und den dünnen Schwertern, das alles blieb weit hinter dem zurück, was andre Bühnen in jener Zeit bereits leisteten. Aber man sah darüber hinweg, und so hören wir nichts destoweniger von einem großen Erfolg. Genast, der allerdings in manchen Mitteilungen aus dieser Zeit ungenau ist, spricht von starkem Andrang der Studenten aus Jena und von großem Beifall[144]). Und auch Böttiger, der die Aufführung im Juni im Journal des Luxus und der Moden besprach, ist voll des Lobes. Von der Bühne herab ist sogar die Einlage des Pförtnerliedes als eine „klugberechnete Veränderung" erschienen, da es „durch seinen Inhalt wunderbare Ahnungen vorbereitet und frohmüthige Sicherheit athmend den Contrast mit dem gleich darauf folgenden Jammergeschrey gewaltig herbey führt". Nur die Reichardtsche Musik, die für „drey schnelltrippelnde, vielgewandte, geschäftige Hexenmütterchen" geschrieben war, wollte nicht zu den starren Eumeniden passen. Und so verstärkte sie noch den ungünstigen Eindruck, den diese „langsam tönenden Zwittergestalten" schon an sich auf viele Hörer machten.

In der Folgezeit suchte man an der Darstellung und am Texte noch Manches zu verbessern. Ehe die Bearbeitung zum Druck gelangte, wurde sie nochmals geprüft. Das Resultat dieser Durchsicht zeigen die Varianten der Stuttgarter Handschrift. Goethe wollte sogar das freie Verfahren mit dem Shakespeareschen Text noch weiter ausdehnen, als es Schiller gethan hatte, indem er vor der Unterredung zwischen Malcolm und Macduff einen Monolog des Ersteren vorschlug, in welchem die „Sorge von Verrätherei" zum Ausdruck kommen sollte. Doch blieb das unausgeführt. An der Darstellung dagegen besserte man fortwährend, und der junge Voß berichtet, wie nach der Vorstellung am 7. April 1804 beide Dichter sich des Gelingens freuen konnten[145]).

Dann ist der Schillersche „Macbeth“ zwar in vielen Städten gegeben worden, doch nicht vor der Drucklegung; die meisten Bühnen entschlossen sich erst spät, und der pekuniäre Vorteil, welchen der Bearbeiter erhofft hatte, blieb aus. Schon wenige Tage nach dem Beginn der Arbeit hatte er durch Cotta in Stuttgart und Frankfurt anfragen lassen[146]), ob die dortigen Theater die Bearbeitung für zwölf Dukaten anzukaufen geneigt wären. Am 9. Februar konnte dieser die Bereitwilligkeit der Frankfurter Bühne, am 8. März auch die der Stuttgarter melden. Das Manuscript, welches diese letztere mit dem Datum 3. April 1800 erhielt, der älteste Text des Schillerschen „Macbeth“, ist erhalten. Dagegen blieb eine Anfrage Schillers bei Iffland in Berlin vom 26. April 1800 ohne Erfolg[147]); dort wurde das Stück erst am 11. December 1809 zum ersten Male aufgeführt mit der Musik von Friedrich Ludwig Seidel und erhielt sich, bis es 1825 durch die schlechte Spikersche Übersetzung mit der Musik von Spohr verdrängt wurde. Auch Mannheim zögerte bis zum 7. April 1806[148]); und selbst aus Dresden konnte Körner erst am 2. December 1804 von einer ziemlich gelungenen Aufführung berichten, für die auch der Hof Teilnahme zeigte[149]).

Inzwischen aber war das Stück im Druck erschienen. Schiller hatte anfangs Cotta den Vorschlag gemacht, eine Art Prachtausgabe zu veranstalten, da ja das Stück durch seine Neuheit doch nicht zum Kauf reizen werde; ein Bild von Füßli, „Macbeth und die Hexen“, sollte als Titelkupfer gestochen werden. Aber die Ausgabe erschien in einfacherer Ausstattung, zu Ostern 1801, und erlebte noch im selben Jahre eine zweite Auflage[150]).

So war denn der äußere, buchhändlerische Erfolg zu Schillers eigner Freude glänzend genug. Aber seit der Verbreitung durch den Druck wurde auch eine strengere Kritik laut. Von der Bühne her eilten die Verse unablässig an dem Ohr des Hörers vorbei, und manche Schwäche konnte durch die

Darstellung gut gemacht werden. An den gedruckten Buchstaben aber klammerte sich Auge und Verstand, man legte den deutschen Text neben das Original; und seitdem wurden die widerstreitendsten Urteile laut.

Schiller selbst wußte recht wohl, daß sein „Macbeth" gegen das englische Original „eine schlechte Figur mache". Aber er wußte ebenso gut, daß das nicht eine Folge seiner Unfähigkeit sei. „Es ist nicht meine Schuld, sondern der Sprache und der vielen Einschränkungen, welche das Theater nothwendig machte". So schrieb er an Körner[151]). Und dieser Freund antwortete mit einem allzunachsichtigen Urteil; er fand Alles schön, ein lebendiges Bild von dem Geist des Originals; besonders sei die Ballade der Hexen und der Gesang des Pförtners köstlich gelungen. Ja, er hoffte, Schiller werde nun in gleichem Sinne weitere Shakespearesche Stücke bearbeiten.[152])

Ein solches Urteil konnten nur Wenige unterschreiben, denn es beruhte auf starker Unkenntnis. Von Seiten derer, die mit dem englischen Dichter vertrauter waren, wurde denn auch bald der Protest laut. Die Schlegels vor Allem waren entrüstet. Caroline hielt die ganze Bühnenbearbeitung mit ihren „verfluchten Hexenscenen" für eine reine Brotarbeit und schrieb an ihren Gatten am 25. Mai 1801 mit grenzenloser Verachtung: „Von Schillers Macbeth laß mich schweigen. Er ist noch viel schlechter als du zu sagen wagst, und hat uns mit einem wahren Ekel durchdrungen. Denn daß er z. B. mit der Seifensiedergeschichte aus dem Gellert oder La Fontaine die Hexen moralisch consequent hat machen wollen — ist das auszustehn? Du solltest ihm durchaus im nächsten Theil mit der echten Übersezung hinter drein kommen. Er verdient es reichlich; Schellings Wuth hat er auch gänzlich auf sich geladen. Goethe gönnt ihm den Verdienst einmal, und ist überhaupt gewiß vollkommen gleichgültig gegen seine Produkte, sonst müst er es nimmer leiden"[153]). Und August Wilhelm Schlegel, von dem wir leider nur ein kleines, aber vorzügliches Frag-

ment einer Macbeth-Übertragung besitzen[154]), antwortete mit dem bekannten Motto, das Carolinens ganzen Beifall fand:

Macbeth ist aus den Fugen: Schmach und Scham,
Daß ich zur Welt, ihn einzurichten, kam[155]).

Und gar ob der „veredelten Hexenzucht" wandte er sich an den Dichter mit dem Epigramm:

Du willst in Furien die Hexen travestieren.
Meinst du, das sei die Art mit Hexen umzugehn?
Da werden beiderseits die Damen protestieren,
Und Shakspeare, Aeschylus, sich selbst nicht mehr verstehn[156]).

Schonender lautete noch im Jahre des Erscheinens des Buches Schleiermachers Kritik[157]). Er erkannte den großen Fortschritt gegen die älteren Bearbeitungen willig an, konnte sich aber nicht mit allen Veränderungen zufrieden geben. Punkt für Punkt, philologisch gründlich ging er das Werk durch. Manches ist dabei verfehlt, weil Schleiermacher stillschweigend eine Übereinstimmung Schillers mit seiner eigenen Auffassung der beiden Hauptcharaktere annahm; manches ist zudem etwas äußerlich und auch aus dem Grunde unzutreffend, weil Schleiermacher nur Eschenburg, nicht Wieland zur Vergleichung heranzog. In vielen Punkten aber, die auch in der obigen Darlegung berührt sind, traf er das Richtige; die Pförtnerscene wollte auch ihm nicht gefallen, und bei der Hexenballade dachte auch er an Johann, den muntern Seifensieder. Schlegel stimmte ihm bei, fand aber im Grunde doch die ganze Besprechung zu milde und hoffte, Schiller wenigstens werde die wahre Meinung herauslesen[158]).

Wenn sich so die einsichtsvollen Gegner verhielten, die zu beurteilen wußten, was es heißt, ein fremdes Kunstwerk zu bearbeiten, so blieb den Kleinen nichts übrig, als zu schimpfen. Das dramaturgische Journal für Deutschland sprach das positivste Verdammungsurteil aus und erhob gegen Schiller wieder Bürger mit seiner alten Bearbeitung auf den Schild.

So mannigfaltig und schwankend sind die verschiedenen Urteile auch bis auf den heutigen Tag geblieben. Es können nur wenige charakteristische Richtungen hier bezeichnet werden. Wer, wie Victor Hehn[159]), die fertige Bearbeitung als ein selbständiges versificirtes Drama ins Auge faßt, kann wol mit Recht den melodischen Fluß ihrer Verse im Gegensatz zu der „eckigen, immerfort anstoßenden, undeutschen Jambensprache" Schlegels loben. Wer, wie K. Simrock[160]), Übersetzung und Bearbeitung von einander scheidet und selber „das schwierigste unter allen Werken Shaksperes" nicht einfach in Fünffüßler, sondern in wirklich „dramatische Verse" übertragen will, wird gleichfalls in der metrischen Behandlung einen Hauptvorzug des Schillerschen „Macbeth" sehen. Wer dagegen, wie Tycho Mommsen[161]), die ganze Technik des Übersetzens aus dem Grunde studirt hat und obendrein selber bei der Herausgabe des „Macbeth" von Dorothea Tieck dies Werk so gut wie ganz neu übersetzt hat, der kann von der „Mishandlung" dieses Dramas durch Schiller reden und Coleridges bekannte Wallenstein-Übertragung die „Rache" für jenes Unrecht nennen. Und wer endlich, wie Karl Werder[162]), nur das Original ins Auge faßt und erklärt, der wird für Schiller kein Wort des Lobes haben. Auf den Standpunkt kommt es an. Der Leser und vor Allem der Forscher wird die Bearbeitung tadeln, der Hörer wird sie loben. Darum hat auch von jeher Schillers „Macbeth" die Bühnenpraktiker auf seiner Seite gehabt. Schon Friedrich Ludwig Schmidt[163]) sagte, als er im Februar 1803 in Berlin den „Hamlet" nach Schlegels Übersetzung hatte darstellen sehen: „Wortgetreu übersetzt, kann Shakespeare nur den Denker befriedigen, nicht den Zuschauer im Theater; ja, ich bin überzeugt, lebte der große Dichter jetzt, er selbst würde der Erste sein, seine Stücke den Forderungen der modernen Bühne anzupassen".

Und so hat man denn, obwol nach Laubes Ausspruch der „Macbeth" nie ein dankbares Stück gewesen ist, immer

neue Versuche gemacht, ihn auf die Bühne zu bringen, ist aber stets wieder gern zu Schillers Einrichtung zurückgekehrt. Zwei Fälle sind besonders hervorzuheben. Als Ed. Devrient den „Macbeth“ für das Hoftheater in Karlsruhe bearbeiten sollte, legte er Schillers Text zu Grunde und fügte nur die Bürgerschen Hexenscenen ein. Und ebenso hat in Düsseldorf Immermann Schillers Bearbeitung mit den Tieckschen Hexenscenen und der Musik von Julius Rietz gegeben, wobei die Lady nicht als „tragirende Wetterhexe“, sondern als liebendes Weib dargestellt wurde und die ganze grausige Handlung sich, wie es Shakespeare vorschreibt, in lieblichster Gegend abspielte[164]).

Noch lange wirkte der gewaltige Eindruck, den der „Macbeth“ auf Schiller gemacht hatte, auch über die Bühnenbearbeitung hinaus unmittelbar anregend in ihm nach. Während er in den Zeiten seiner künstlerischen Gährung insbesondre von den beiden Hauptfiguren des Stückes, Macbeth und der Lady, ergriffen und angeregt wurde, fand er für die beiden lautersten, einfachsten, menschlichsten Charaktere, für Macduff und sein Weib, erst volle Würdigung in der Zeit seiner Meisterschaft. In dem letzten eigenen Drama, welches er ganz vollendet hat, bewies er noch einmal, wieviel er von seinem großen Vorbilde gelernt habe.

Hedwig, Tells Gattin, welche ihren Mann im tiefsten Grunde so lieb hat, ihn aber doch herzlos schilt, weil er an Weib und Kind nicht gedacht habe, dann jedoch, als ein Dritter ihn schmäht, plötzlich mit allem Stolz, sein Weib zu sein, ihn verteidigt — diese Hedwig hat unverkennbare Züge von der Lady Macduff. Und die Scene, in welcher Melchthal die Blendung seines Vaters erfährt, ist nachgebildet jenem ergreifenden Auftritt, in welchem Rosse dem Macduff die Kunde von der Ermordung der Seinen bringt. Wie bei Macduff erst langsam von den schmerzgelähmten Lippen die ersten Worte sich loslösen, wie er erst mehrmals nachfragen muß, um die

ganze Tiefe seines Unglücks zu fassen, wie er dann noch einmal sich in den Besitz seines verlorenen Glückes zurückträumt, um den Schmerz ganz zu fühlen, wie er sich selber anklagt und dann erst sich aufrafft, um Rache zu nehmen an dem Wüterich, der nun nicht nur der Feind des Vaterlandes, sondern auch der seinige ist, — das alles findet sich wieder in der erwähnten Scene von Schillers „Tell"; nur freilich zeigt sich hier noch ausgeprägter als in der Macbeth-Bearbeitung Schillers eigenster, wortreicher, deklamatorischer Stil.

Nathan der Weise.

ganze Tiefe seines Unglücks zu fassen, wie er dann noch einmal sich in den Besitz seines verlorenen Glückes zurückträumt, um den Schmerz ganz zu fühlen, wie er sich selber anklagt und dann erst sich aufrafft, um Rache zu nehmen an dem Wüterich, der nun nicht nur der Feind des Vaterlandes, sondern auch der seinige ist, — das alles findet sich wieder in der erwähnten Scene von Schillers „Tell"; nur freilich zeigt sich hier noch ausgeprägter als in der Macbeth-Bearbeitung Schillers eigenster, wortreicher, deklamatorischer Stil.

Nathan der Weise.

Im Jahre 1815, zehn Jahre nach Schillers Tode, als sein Leben für den urteilenden Betrachter nach Bestrebungen und Erfolgen übersehbar war, schrieb Goethe für das Morgenblatt einen Aufsatz, in welchem er des heimgegangenen Freundes dramaturgische Unternehmungen, soweit sie Werken der deutschen Litteratur sich zugewandt hatten, würdigte. Und dort faßte er Schillers Verhältnis zu Lessing in folgende oft citirte Worte zusammen: „Gegen Lessing's Arbeiten hatte Schiller ein ganz besonderes Verhältniß; er liebte sie eigentlich nicht, ja Emilie Galotti war ihm zuwider[165])."

Ganz abgesehen davon, daß diese Worte in ihrer Fassung wol etwas zu schroff sind, kann man sie auch nur für die späteren Lebensjahre des Dichters als beglaubigt hinnehmen. Denn für Schillers Jugend und für die folgenden Jahre bis in das letzte Jahrzehnt des achtzehnten Jahrhunderts hinein treffen sie nicht zu. In jungen Jahren hatte Schiller sein großes Vorbild und besonders die „Emilia Galotti" sehr bewundert und viel für seine Jugenddramen aus diesem Stück gelernt. Kann man doch sagen, daß die Julia in der zweiten Fassung des „Fiesco" wesentlich dadurch menschlichere Züge im Vergleich zu ihrer ursprünglichen Physiognomie erhalten hat, daß sie sich mehr der Gräfin Orsina näherte; und wie sehr die „Emilia" auf „Kabale und Liebe" eingewirkt hat, ist sattsam bekannt.

Nicht minder tiefen Eindruck hat der „Nathan" hinterlassen, den der junge Dichter schon früh gelesen hatte und sicher im Jahre 1781 kannte. Und wenn solch ein Werk ihn belehrt, begeistert, überzeugt hatte, dann war Schiller

nicht im Stande und hielt es auch nicht für nötig, sich vor Reminiscenzen zu hüten, sondern er beging offenkundige Entlehnungen. Wir finden solche schon in der Anthologie in der Ode auf Weckerlin und dem Gedicht auf Rousseau; in der Vorrede zu den „Räubern“ scheint die Bezeichnung „dramatischer Roman“, welche die freiere Technik des Dramas entschuldigen soll, mit Hinblick auf Lessings „dramatisches Gedicht“ gewählt zu sein, wie denn überhaupt in den „Räubern“ manche Worte, z. B. „nicht Fleisch und Blut, das Herz macht uns zu Vätern und Söhnen“, oder „Bettler sind Könige, und Könige sind Bettler“ die Vertrautheit mit dem Lessingschen Stück verraten. Dann wieder knüpfen prosaische Aufsätze, wie im Jahre 1784 die Abhandlung „Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken?“ und die „Philosophischen Briefe“ (Theosophie) an den „Nathan“ an. Und so könnte man an freiwilligen Citaten und unfreiwilligen Anklängen die Einwirkung verfolgen bis zu den philosophisch-ästhetischen Abhandlungen und bis zum „Wallenstein“ [166]). Die milde Lehre der Menschenliebe, der Duldung und des guten Handelns fand in Schiller lauten Wiederhall. Zu der Ausgestaltung der Figur des Marquis Posa, seines Bundes mit Carlos und seiner Ansprüche an Philipp haben die Tendenzen des „Nathan“ sicherlich beigetragen. Daneben zog auch die äußere Form den jungen Dichter in ihren Bann; in der „Semele“ und im „Don Carlos“ weisen Einzelheiten der Dialogführung, des Versbaues und des Stiles mit Bestimmtheit auf Lessing als Vorbild hin.

Als aber in späteren Jahren das stoffliche Interesse mehr zurücktrat und Schiller mit kritischem Blick und strengen theoretischen Anforderungen an den „Nathan“ herantrat, da konnte es nicht fehlen, daß sich sein Urteil bedeutend änderte. Zwar zog er gern in Rechnung, daß dieses Werk in Anbetracht seines Inhalts nur auf einen erlesenen Kreis seine Wirkung thun könne, daß es der einfältigen Natur nichts zu sagen habe und

sich an denjenigen wende, „dessen Gemüth schon zubereitet ist, über die Wirklichkeit hinaus ins Ideenreich zu gehen[167].“ Nach der formalen Seite hin war er dagegen äußerst streng; die Bezeichnung „dramatisches Gedicht“ schützte das Stück nicht davor, daß Schiller alle Ansprüche geltend machte, die er an eine Tragödie stellte. Indem er in der Abhandlung über naive und sentimentalische Dichtung die Unterschiede zwischen Tragödie und Komödie feststellte, kam er zu dem Schluß, der Tragiker müsse sich vor ruhigem Raisonnement hüten und vielmehr ruckweise durch mächtige Affekte das Gemüt erregen und auf ästhetischem Wege wieder befreien; der Komödiendichter dagegen dürfe nicht pathetisch werden, sondern müsse durch gleichmäßig ruhige Einwirkung auf das Gemüt des Hörers dieses stets in Freiheit erhalten. Raisonnement sei also nicht am Platz in der Tragödie, Pathos nicht in der Komödie. Beides vereint in Einem Werke sei aber ganz zu verwerfen.

Wandte Schiller diese Forderungen auf den „Nathan“ an, so mußte ihm das Stück große Mängel aufweisen. Zugegeben, der Tragiker dürfe einmal die „Grille“ haben, einen theoretischen Stoff zu behandeln, so mußte er doch die Theorie in Handlung umsetzen. „Im Nathan dem Weisen hat aber die frostige Natur des Stoffs das ganze Kunstwerk erkältet“, und deshalb sprach Schiller mit Hinweis auf Lessings eigene Forderungen in der Dramaturgie das Verdammungsurteil über das Werk als Bühnenstück aus. Wolle man es dennoch aufführen, sagte er, so könne man eine Tragödie daraus machen, indem man das breite Raisonnement weglasse, oder eine Komödie, indem man das Pathos einschränke[168]. Dennoch hat Schiller im Anfang des Jahres 1801 den „Nathan“ ohne so tiefgreifende Änderungen für die Bühne bearbeitet[169].

Lessings letztes Drama war im achtzehnten Jahrhundert nur äußerst selten zur Darstellung gekommen; nicht so sehr sittlich-religiöse Bedenken, welche der Verfasser gefürchtet, sondern dramatische Rücksichten hatten vielerorten die Aufführung ver-

Friedrich Ludwig Schröder, der da
gern die Aufführung unternommen
ſpielt, aber er fürchtete, ſeine Schau
nicht gewachſen, und wagte daher i
einem Maskenzuge die Perſonen de
vor Augen zu führen[173]). Erſt im
eroberte das Stück die Bühne, und
hat das Verdienſt, am 27. Juli 18
folg mit dem „Nathan“ errungen zu

Nun folgten auch andere Bühn
marer. Doch wird es hier wol kau
Schmidt in Magdeburg gegeben hatte,
Stück in den Spielplan aufzunehmen.
daß ſowol Goethe als Schiller mit
vollem Maße einverſtanden waren, ſ
die rhythmiſche Deklamation auf der
dieſes Drama gar nicht umgehen. Ge
es auf beide ja von Anfang an ſo
Für Schiller iſt dies oben ſchon gezei
Goethe beſitzen wir ein untrügliches
Tagebuch findet ſich nämlich unter de
Eintrag: „Nathan und Taſſo gegen
nun dieſe beiden Werke ſich inhaltlich

„In diesem Stücke, wo der Verstand fast allein spricht, war eine klare, auseinandersetzende Rezitation die vorzüglichste Obliegenheit der Schauspieler, welche denn auch meist glücklich erfüllt wurde. Was das Stück durch Abkürzung allenfalls gelitten hat, ward nun durch eine gedrängtere Darstellung ersetzt, und man wird für die Folge sorgen, es poetisch, so viel möglich, zu restauriren und zu runden. Nicht weniger werden die Schauspieler sich alle Mühe geben, was an Ausarbeitung ihrer Rollen noch fehlte, nachzubringen, so daß das Stück jährlich mit Zufriedenheit des Publikums wieder erscheinen könne".

Zieht man zu dieser Äußerung eine zweite Bemerkung Goethes, die er im Jahre 1815 machte[175]), hinzu, nämlich, daß Schiller bei der Einrichtung des Stückes „die Kunstfreunde gern mitwirken ließ", so ergibt sich für diese Bühnenbearbeitung zweierlei: einmal, daß der Bearbeiter sich nicht ganz klar über alle Einzelheiten seines Verfahrens gewesen sein kann und darum gelegentlich Rat von Andern, in erster Linie natürlich von Goethe, annahm; andrerseits aber, daß selbst nach wiederholten Aufführungen die Bearbeitung noch nicht für abgeschlossen galt. Man wollte eben hier eine praktische Probe anstellen, eine Probe, die, wie oben das Wort „restauriren" lehrt, in Goethes Sinne darauf hinauslief, das Stück möglichst so, wie es Lessing geschrieben hatte, aufzuführen. Aus diesem Grunde mußte Schiller seine strengen theatralischen Forderungen einschränken; und seine Bühnenbearbeitung erscheint nur als ein Compromiß zwischen seinen früheren radikalen Änderungsvorschlägen und dem conservativen Bestreben Goethes.

Lessings „Nathan" ist für einen gewöhnlichen Theaterabend viel zu lang. Deshalb hat ihn Schiller um ein Fünftel gekürzt[176]). Was entbehrlich war, blieb fort; wenn also Daja auf Nathans Vorwurf I, 508 gar nicht hinhörte, oder wenn I, 513 ff. Nathan längst entschlossen war, zum Tempelherrn zu gehen, trotz aller Bitten aber doch nicht gerade im Reisekleide ihn aufsuchen wollte, so bedurfte es dieser Reden Nathans

oder Dajas gar nicht. Ebenso konnte die lange direkte Charakteristik Nathans II, 311—47 fehlen, da ihn der Hörer auf andre Weise hinreichend kennen lernte. Auch Gedanken, die wol nicht eben allzu fern lagen, die aber doch den handelnden Personen nicht gerade in jenem Augenblick kommen mochten, sondern mehr die Gedanken des Beobachters, des Dichters sind, ließ Schiller fort. Diesem Bestreben nach Kürzung fielen sogar ganze Scenen zum Opfer. Das Schachspiel am Anfang des zweiten Aufzuges, welches mehr dem Schachspieler Lessing als dem Dichter seine Länge verdankt, wurde erheblich eingeschränkt; für den ganzen Auftritt IV, 3, in welchem Nathans Geldsäcke vor Saladin gebracht werden und Sittah mit dem Bilde des verstorbenen Bruders kommt, hat Schiller nur einen Monolog des Sultans, der das Bild schon in der Hand hält, beibehalten. Ebenso wurde gleich darauf die unbedeutende Scene getilgt, in welcher nach dem Gespräch zwischen dem Tempelherrn und Saladin sich der letztere mit Sittah über den Eindruck des Gehörten und über Assads Verhältnis zu Christendamen unterhält. Und schließlich sind die drei Mamelucken sammt Emir Mansor beseitigt, so daß also der fünfte Akt unter den Palmen beginnt.

Nicht minder wurden einzelne anstößige Stellen ausgemerzt, wie I, 200 die kokette Bemerkung Rechas: „Wem schmeichelt Ihr, mein Vater? wem? Dem Engel, oder Euch?“, oder ein so ablenkendes Bild, wie III, 754, oder die verwirrenden, die Erzählung verzögernden Dazwischenrufe V, 615 ff. Hier zeigt sich eine Eigentümlichkeit des Lessingschen Dialogs, die durch das ganze Stück hindurchgeht. Das Wiederholen, Nachholen, Verbessern und Widerrufen des eben Gesagten thut an vielen Stellen die berechnete Wirkung; oft aber ist es auch bloßes Flickwerk, das den Vers füllen mußte. Besonders die Wiederholungen, sei es des Wortlauts, sei es des Sinnes, sei es des Motives, dienen nicht immer dazu, dem Dialog ein orientalisches Kolorit zu geben, sondern sind oft Nothehelf;

zum Teil sind sie dadurch entstanden, daß Lessing einen kleinen abseits liegenden Gedanken mit aufnahm, um dann erst zu dem schon einmal ausgesprochenen Hauptgedanken zurückzukehren. Schiller wollte diese Eigentümlichkeit des „Nathan" durchaus nicht völlig beseitigen, er hätte das auch gar nicht können; aber er suchte doch die Übertreibungen dieses Stiles zu mäßigen[177]).

Übertreibung, das ist für manche Besonderheit von Lessings Stil das bezeichnende Wort. Oft konnte sich der Dichter nicht genug thun. Wenn beispielsweise III, 668 der Tempelherr alles Begehren seines Herzens in das eine Wort „Sohn" gelegt hatte, warum dann die innige Tiefe dieses Wortes abschwächen durch den breiten darauf folgenden Erguß?[178]) Von der verschiedensten Art können diese Übertreibungen sein: bald flicht Lessing eine allzu spitzfindige Bemerkung ein (V, 513); bald erfreut er sich an einem kleinen Wortgefecht, das den Dialog einen Augenblick zum Stillstand bringt (III, 739); bald läßt er schlagfertig die Worte herüber hinüber spielen und citirt dabei zum zweiten Male sein witziges „muß müssen" (III, 789). Ob Schiller alle diese hübschen Einzelheiten gern aufgab, ist die Frage; aber die Ökonomie des Ganzen entschied, und vor Allem die Rücksicht auf die Bühne. Denn Lessing hatte in erster Linie, wenn nicht das Ganze, so doch einzelne Teile, für Leser geschrieben; Schiller aber bearbeitete das Stück für Hörer.

Manche subtile Satzconstruktion mußte dabei vereinfacht werden; manche gar zu tiefsinnige Stelle, die zu verweilendem Nachdenken aufforderte, manches Fremde und Unverständliche, über das man sich erst Belehrung verschaffen mußte, blieb weg[179]). Vor Allem aber wurde an einer Reihe von Stellen das Tempo des Dialogs beschleunigt. Denn bei Lessing finden wir in vielen Unterredungen eine gar zu langsame Vorbereitung mit mehrfachen Ruhepunkten. Selbst solche Situationen, welche die Handlung nicht besonders fördern, wie z. B. im zweiten Akt die Scene, in welcher Nathan und Recha auf Daja warten,

Schiller. Dabei war er nicht ſonder
ſorgt. Selten nur wurde eine Zeile v
bei Auslaſſung einer längeren Stelle d
Versfragmente einfach an einander gel
Vier- und Sechsfüßler genug, die fi
ſchlimmer ausnehmen als für das L
lang die Vernietung ſo ſchlecht, daß ü
Vers herauskam [183]).

Von Jugend auf war Schiller v
im „Nathan" verkörpert hat, erfüllt g
des Stückes alſo, an der Handlung h
ändern. Der „Nathan" iſt ein Tend
diejenigen Scenen die wichtigſten, in n
deutlichſten ausgeſprochen wird. Ein
dem Stück lauter Vertretern anderer
und am bedeutungsvollſten ſind jene A
eine Jude die Männer anderer Beken
Geſinnung zur Bewunderung hinreißt.
ſymmetriſch durch das Stück hin vertei
des Dramas ſteht die große Unterredu
und dem Muſelmann. Und je in einem
ſtehen die Auseinanderſetzungen Nath
des Chriſtentums, hart mit [illegible]

steht er auch in der Bühnenbearbeitung da. Ja, Schiller suchte sogar in diesem Sinne den Charakter noch etwas zu heben. Indem er III, 40 ff. die Stelle tilgte, wo von Dajas üblem Einfluß auf Recha die Rede ist, wurde Nathan der alleinige Erzieher des Mädchens. Und dort, wo er sich einmal als solcher zeigt, I, 345 ff., hilft Schiller wieder leicht verbessernd nach. Nathan bedrängt nämlich dort die arme Recha gar zu heftig mit seinen Einreden und zeigt sich nicht als milder, sondern als ein grausamer Arzt. Auch erscheint er nicht gerade als weise. Denn wenn er gesehen hat, daß sein Mittel, an das Gefühl zu appelliren, wirkt, warum übertreibt er dies Mittel? Kaum darf er nach solchem Übermaß noch sagen: „Es ist Arzney, nicht Gift, was ich dir reiche". Ebenso war Schiller auch besorgt, daß sich der Weise niemals kleinlich zeige. Er durfte nicht von dem Sultan wegen unangebrachter Bescheidenheit so herbe getadelt werden; er durfte nicht gleich in der ersten Minute an eine Belohnung des Tempelherrn durch Geld denken; und dieser wiederum nicht mit Hohn und Verachtung über den ihm noch unbekannten Juden die Achseln zucken[184]).

Dadurch wäre nun alles Licht auf Nathan allein gefallen. Doch das war nicht nach Schillers Sinne, darum mußte er den drei Figuren, die in jenen wichtigen Scenen dem Juden gegenübertreten, auch einige Sorgfalt zuwenden.

Am wenigsten hat der Tempelherr erhalten. Er ist hie und da ein wenig grob und plump wie der Curd des Entwurfs zum „Nathan"; in seiner Hitze ist er nicht immer edel[185]). Auch nimmt sich V, 245 die Anklage gegen Daja in seinem Munde sehr übel aus. Alle diese Flecken tilgte Schiller, und Nathan erhielt einen edleren Feind und Freund.

Der Klosterbruder rührt einzig durch seine fromme Einfalt, deshalb darf er auch nicht, wie er bei Lessing hie und da thut, aus dieser Rolle fallen. Es liegt sicherlich ein guter Humor über der Scene, in welcher der ehemalige Reitknecht, ohne sich viel dabei zu denken, die ganze schlaue Politik seines

Patriarchen ausplaudert (I, 629—49); aber verwundert fragt sich der Hörer doch, woher der einfältige Mann das alles weiß und begreift. Und noch höher steigt die Verwunderung, wenn der Bruder im vierten Akte sich über die Sünde wider den heiligen Geist ausläßt und wenn er, der dem Nathan in seiner Einfalt keinen höheren Ehrentitel beizulegen weiß als: „Nathan! Ihr seyd ein Christ", kurz vorher sagt: „Zum Christenthume hats noch immer Zeit". Ein Gefühl des Unbehagens kommt bei diesen Worten auf. Denn sie sind für den schlichten Klosterbruder zu spitzfindig und zu frei; im Munde eines Mannes von höherer Bildung aber würden sie wie Ironie klingen. Es ist dieser Widerspruch gegen den sonstigen Charakter des Bruders Bonafides wol nur so zu erklären, daß Lessing hier Gelegenheit nahm, einmal beiläufig auch durch den Mund einer seiner Personen als Dichter zu reden, indem er sie Worte zur Tendenz des Dramas sprechen ließ. Schiller aber, dem an der Einheitlichkeit des darzustellenden Charakters lag, hat beide Stellen gestrichen, obwol mit der zweiten zugleich das milde Bedauern des Klosterbruders wegfallen mußte, wie „Christen gar so sehr vergessen konnten, daß unser Herr ja selbst ein Jude war".

Ganz unzufrieden war Schiller mit der Figur des Sultans. Er hatte im Jahre 1790 unter den historischen Memoires auch die Denkwürdigkeiten des Bohadin herausgegeben, eine der Quellenschriften, welche Lessing für seinen „Nathan" benutzt hat; er kannte also den historischen Saladin recht gut und wußte, daß Lessing, eben beeinflußt von Bohadins parteiischer Darstellung, „ein verschönertes Bild des ägyptischen Sultans" gegeben hatte. Das Recht hierzu wollte er dem Dichter nicht absprechen, nur verlangte er größere Consequenz, als sie Lessing bewiesen hatte. Unter Schillers Nachlaß fand sich ein Zettel vor, auf welchem er in wenigen Sätzen die mangelnde Einheitlichkeit dieses Sultan-Charakters tadelt: „Leßing hat im Saladin gar keinen Sultan geschildert, und doch ist die Intention Saladins mit Nathan, wie er ihm die

Frage wegen der drey Religionen vorlegt, ganz sultanisch. Deßwegen erscheint uns dieses Motiv plump ja ganz unpassend, es gehört einem andern Saladin zu als wie wir ihn im Stück sehen. Der Dichter hat nicht verstanden, jene derbe Farbe zu vertreiben, und die Handlungsweise des historischen Saladins mit dem Saladin seines Stücks zu vereinbaren. Daß Saladin bloß aus Eingebung der Sittah handelt ist bloß ein Behelf, der die Sache um nichts besser macht" [186]).

Zwei Mittel gab es, um das Kleinliche im Saladin nicht so stark hervortreten zu lassen. Einmal konnten die großen Lobeserhebungen und Ehrentitel (III, 384; 646) wegbleiben, gegen welche der Sultan notwendig eine schlechte Figur machen mußte. Andrerseits aber konnte der Herrscher des Orients etwas hoheitvoller und über kleine Interessen erhabener erscheinen. Schiller ließ ihn darum möglichst wenig von dem Gelde reden (II, 205), er ließ vor Allem ihn, der stets in Verlegenheit sich befand, das sehnlichst erwartete Hülfsmittel nicht gerade überflüssig (II, 124), sondern nur überlästig nennen; auch legte er ihm nicht gern ein so unkönigliches Wort, wie „Nun steh ich auch zu deinen Diensten" in den Mund. Die Hauptveränderung aber, durch welche er den Saladin zu entlasten glaubte, ist die, daß er Sittah den Plan, dem Juden eine Falle zu stellen, entwerfen und V. 1294 ff. mit abschreckender Deutlichkeit fertig in Einem Zuge vortragen läßt. Aber es ist wenig damit gewonnen. Denn nun geht der Sultan auf Sittahs Absicht nach kurzem Zögern ein, während er bei Lessing sich sträubt, da er dort offenbar den Plan noch nicht recht einzufädeln weiß. Bei Lessing meint er, solch eine Falle, die müsse recht versteckt gelegt werden, und dazu sei er nicht der Mann. Und in der That zeigt sich ja seine gerade, offene Natur eben darin, daß er die verfängliche Frage höchst ungeschickt und unvermittelt stellt. „Er stürzte mit der Thüre so ins Haus", sagt Nathan. Bei Schiller dagegen ist es Sittah, welche der List ihre ungeschickte Form gibt; und Saladin führt sie ohne

viel Bedenken in dieser Form aus. Es ist das keine Verbesserung.

Im Gegenteil, die Änderung hatte die üble Folge, daß nun Sittah als eine herzlose, raffinirte Intrigantin dasteht, was um so schlimmer ist, als sie bei Schiller keine Gelegenheit hat, sich auf andre Art in der Gunst der Zuschauer wieder herzustellen. Denn ihre Rolle ist unbarmherzig zusammengestrichen. Man erkennt das hochherzige Mädchen gar nicht wieder; sie darf sich nicht in harmloser Plauderei mit ihrem Bruder ergehen, sie darf sich nicht, wie es ihrem Alter zukommt, Rechas Mütterchen nennen, was freilich bei Lessing der Thatsache widerspricht, daß Sittah sich ihres seit zwanzig Jahren verschollenen Bruders gar nicht mehr erinnern kann; und selbst Al-Hafi darf sie nicht mehr um ihren scharfen Verstand beneiden.

Dahingegen hat Recha in Schillers Bearbeitung gewonnen. Es ist oben bei der Behandlung der Rolle des Klosterbruders schon gezeigt worden, wie Lessing den Vortrag der Tendenz des Stückes auf mehrere Personen verteilte. Fast in jeder Rolle findet sich eine Stelle, die nur diesem Zweck dient und die vom Standpunkt des Dramatikers betrachtet fehlen könnte. Besonders werden dabei die Christen allzu schlecht behandelt; hier hat darum Schiller mit Recht durch gelegentliche Streichungen gemildert. So mußte II, 81 Sittahs Ausfall wider die Christen wegbleiben; die frommen Worte im Munde des Patriarchen (IV, 111 und 195) nehmen sich besonders schlecht aus; und wenn gar der Tempelherr IV, 382 von dem schlimmsten Aberglauben redet und V, 340 über den noch unbekannten Gatten Rechas in seinem Ärger mit einem „der Christlichste der Beste!“ seine Geringschätzung ausspricht, so ist das selbst für solchen Heißsporn zuviel. Am meisten stört aber die Tendenz in Rechas Munde, weil sie sich hier so unreif, so angelernt, und doch wieder so aufdringlich lehrend äußert. Gewiß hat das Mädchen bei Lessing Züge von Naivetät, aber sie werden fast erstickt durch ihre Altklugheit. Indem Schiller den lehrhaften Ton

hier möglichst beseitigte, gewann in dem Stück das Pathos breiteren Raum[187]).

Gleich im Beginn des Stückes blieb von der ganzen Belehrung Rechas durch Nathan nur das stehen, was über den Tempelherrn aufklärt. Die abstrakte Lehre dagegen fiel fort, um so mehr, als die Frauen durch sie doch nicht überzeugt werden, sondern erst den Gründen nachgeben, welche sich an ihr Herz wenden. Ward aber dem Hörer auf diese Weise das Beispiel entzogen, wie Nathan seine Pflegetochter unterweist, so war es auch nicht angebracht, im weiteren Verlaufe des Stückes das Mädchen solche Lehren vortragen zu lassen, die nur ein Ausfluß dieses Unterrichts sein konnten. Denn die beständig moralisirende Recha wird unsympathisch, sobald man sich nicht bewußt ist, daß sie ja nur die Worte ihres Vaters gläubig wiederholt. Darum nahm Schiller besonders in den ersten beiden Scenen des dritten Aufzuges bedeutende Kürzungen vor und strich auch in der Unterredung zwischen Sittah und Recha die Worte über den Unterricht Nathans und die Charakteristik Dajas.

Dies unterschiedslose Austilgen der reflektirenden Stellen hatte aber auch einen Nachteil. Die Lösung des Stückes, daß also der Tempelherr statt einer Geliebten eine Schwester findet, ist sicherlich wenig befriedigend. Um nun am Schlusse nicht Enttäuschung auf beiden Seiten schildern zu müssen, hat es Lessing mit weiser Berechnung durch das ganze Stück hindurch unentschieden gelassen, ob das Mädchen seinen Retter wieder liebt; und erst ganz am Schlusse klärt Recha selbst unabsichtlich durch ihre Unschuld den Tempelherrn darüber auf, daß ihre Schwärmerei keine Liebe gewesen. Und diese Erkenntnis hilft dem Ritter, sich in die plötzliche Veränderung zu finden.

Die Schwärmerei, die keine Liebe ist, war aber am schwersten in der Scene des ersten Begegnens zu schildern; dort half nur die Wißbegierde Rechas über diese gefährliche Klippe hinweg. Indem nun Schiller das Nachforschen über

den heiligen Berg Sinai für überflüssig erachtete und fortließ, erschien in seiner Bearbeitung das Mädchen hier allzu hingebend. Dagegen hat er mit Recht die wiederholten Anspielungen Anderer auf diese Liebe beseitigt; denn durch sie wird bei Lessing der Hörer nur verwirrt und empfindet mit desto größerer Verstimmung die unbefriedigende Lösung.

Es bleiben schließlich noch zwei Nebenfiguren: Daja und Al-Hafi. Die Erzieherin Rechas sollte bekanntlich nach dem ursprünglichen Plane eine gewisse Ähnlichkeit mit der Amme in „Romeo und Julia" haben; erst bei der Ausführung wurde sie zu der gutherzigen, schwatzhaften, gläubig-beschränkten Frau. Aber die Änderung ist nicht völlig gelungen, und einmal muß dem Dichter die Dinah, wie sie anfangs hieß, wieder mit den alten Zügen erschienen sein. Während nämlich Daja im Allgemeinen ihre Herrin Recha mit dem ehrfurchtvollen „Ihr" anredet, fällt sie im Anfang des dritten Aufzuges eine ganze Scene hindurch mit dem vertraulichen „Du" aus ihrer Rolle als Dienerin. Das ist eben die Scene, in welcher wir aus Rechas eigenem Munde hören, daß Dajas erzieherischer Einfluß nicht immer günstig war. Nun konnte Schiller freilich diese Inconsequenz nicht ganz beseitigen, ja, in Folge des „Du" fügte er sogar ein noch vertraulicheres „mein Kind" ein. Aber er hat doch sowol hier als auch im fünften Aufzuge die Vorwürfe gegen Daja sehr gemäßigt.

Eine der augenfälligsten Änderungen hat Schiller an der Rolle des Derwisch vorgenommen durch jenen Zusatz, in welchem Al-Hafi darlegt, wie die reine Sehnsucht, Gutes zu thun, ihn bewogen habe, sein beschauliches Leben am Ganges aufzugeben und das Schatzmeisteramt anzunehmen. Aber die Erweiterung ist mehr augenfällig als inhaltlich wichtig. Denn diese freimaurerischen Grundsätze, die vielleicht auf Goethes Anregung eingefügt sein mögen, und wol — wie das Bild von den Rädern der Maschine nahe legt — unter dem Einfluß von Lessings erstem Gespräch zwischen Ernst und Falk stehen,

passen ganz gut zu allen anderen Äußerungen des Derwisch, nur nicht in der Form, wie sie vorgetragen werden. Zwar ist es unverkennbar, daß Schiller in diesen Versen sich nahe an Lessings Stil zu halten suchte. Aber eine so lange wolgesetzte Rede kann der hastige, erregte Sonderling, der stets auf Einwände lauert, um sich dann sofort durch diese verletzt zu fühlen, gar nicht halten. Es scheint vielmehr, als ob Schiller von der Absicht geleitet wurde, dem Hörer als Ersatz für die vielen gestrichenen Stellen hier einmal unabhängig von der Fabel des Stückes, von keinem Einwurf unterbrochen erschöpfend die Lehre vorzutragen, „wie viel andächtig schwärmen leichter, als gut handeln ist". Und so reiht sich auch dieser Zusatz unter diejenigen Änderungen ein, welche der Bearbeiter aus theatralischen Rücksichten unternahm. Denn immer hatte Schiller, sowol im „Nathan", als in den anderen Bühnenbearbeitungen, die wir nur von Hörensagen kennen[188]), Bedacht auf das Publikum. Um diesem von der Bühne herab eine möglichst eindringliche Vorstellung zu geben, mußte er vor allen Dingen deutlich um jeden Preis sein. Dann galt es, stets die Aufmerksamkeit rege zu erhalten, und dies geschah durch Concentrirung der Handlung, durch Weglassung all der kleinen Nebendinge, welche der Verfasser gelegentlich mitnimmt und wieder fallen läßt, durch Beseitigung aller Stellen, in welchen nicht die handelnden Personen reden, sondern durch ihren Mund der Dichter spricht.

Mit der Aufführung des „Nathan", die am 28. November 1801 stattfand, hatte das Weimarer Theater ein altes Versäumnis nachgeholt, zugleich aber auch ein großes Wagnis unternommen. Denn wenn die Schauspieler sich auch in den letzten Jahren an die wollautenden Schillerschen Jamben gewöhnt hatten, so war es doch etwas ganz andres, die klarverständigen Verse Lessings zu sprechen, welche oftmals zu Prosa zerbröckeln und doch als Verse zur Geltung kommen sollen. Karl August schrieb daher auch schon am 22. Februar

führung war denn auch trotz lang
haft; aber Goethe ruhte nicht, son
jeder neuen Darstellung[190]). Es
Städte. Am 9. Juni 1802 bittet
Am 29. Oktober desselben Jahres
aufgeführt, fand aber hier keinen g
mußte es in Hamburg vom zweite
hindurch wöchentlich einmal gegeben
dem in jedem Jahre wieder. Und
es seit dem 5. Mai 1805 dauernd

Man sieht, die Aufführung des
und sicherlich nicht allein aus Theatr
vielmehr jetzt in weiteren Kreisen
derentwillen Lessing diejenige Stadt
welche zuerst dieses Drama aufführ
breiteren Schichten des Volkes die
Goethe in dem Aufsatz „Ueber das
Ende der Besprechung des „Nathan
bekannte Erzählung, glücklich dargest
auf ewige Zeiten erinnern, daß es n
zu schauen, sondern auch, um zu l
Möge zugleich das darin ausgesproch
Schonungsgefühl der Nation

Turandot.

I.

Den wesentlichen Inhalt des Märchens von dem Prinzen Kalaf und der schönen Prinzessin von China bildet die Vereinigung dreier Motive, welche sich einzeln, jedes für sich, in dem Märchen- und Sagenschatz vieler Völker wiederfinden.

„Eine ehescheue Fürstin will nur demjenigen Bewerber ihre Hand reichen, welcher drei schwierige Aufgaben, die sie ihm stellt, glücklich löst"; das ist in allgemeinster Form das erste Motiv. Welcher Art diese Aufgaben sind, darüber gehen die Erzählungen weit auseinander. Die nordische Brünhilt will von ihrem Freier im Speerwurf, Steinwurf und im Sprung besiegt werden. Die schlaue Portia in Shakespeares „Kaufmann von Venedig" läßt ihre Bewerber wählen unter drei Kästchen [194]). Die Gesta Romanorum erzählen von einer Prinzessin, welche nur den Mann heiraten will, der drei anscheinend unmögliche Dinge erfüllt, nämlich die Ausdehnung der vier Elemente angibt, den Nordwind ablenkt und glühende Kohlen auf nackter Brust trägt [195]). In einem walachischen Märchen [196]) verlangt die stolze Königstochter, daß ihr Freier einen dreimaligen Versuch mache, sich einen ganzen Tag lang vor ihrem Zauberspiegel zu verbergen, in welchem sie Alles erblickt, nur nicht sich selbst. Der Bewerber, in diesem Falle ein Sauhirt, läßt sich daher in eine Rose verwandeln und diese ins Haar der Prinzessin heften. Die Orientalen lieben mehr ein Spiel des Geistes; in einem persischen Märchen soll der Prinz drei Edelsteine tiefsinnig deuten [197]).

Verstärkt wird die Gefahr des Kampfes um die Braut bisweilen dadurch, daß der Vater den unterliegenden Freier hinrichten läßt, worauf dann das abgeschlagene Haupt desselben auf die Zinnen gepflanzt wird[198]). Auch dieses Motiv trifft man häufig für sich allein an. Schon bei den Griechen taucht es in mehreren Sagen auf, so in der von Oenomaos und Hippodameia und wieder in der Erzählung von Hippomenes und Atalanta. Verwandt mit dieser letzteren ist die Geschichte von Rosimunde und Abibas in den Gesta Romanorum[199]). Und auch im Orient taucht derselbe Zug auf in der hindustanischen Erzählung von Gul o Sanaubar (Rose und Cypresse), wo auch um der Prinzessin Mihr-anguez willen sechs Brüder das Leben lassen müssen, bis endlich der siebente, Almâs, den Sieg erringt[200]).

Vereinigt findet man die beiden Motive der drei Aufgaben und der Tötung der Freier in einem mittelhochdeutschen Schwank von Heinz dem kelnaere, wo viele Königssöhne schon ihr Leben verloren haben, da sie die Fürstin nicht im Wort- und Witzgefecht besiegen konnten, bis diese endlich der Bauerntölpel Konni durch drei so unflätige Antworten übertrumpft, daß sie verstummt[201]).

Zu diesen zwei Motiven kommt endlich noch ein drittes: ein Unbekannter gibt seine eigene verborgene Vergangenheit als Rätsel auf. Mit einem solchen beginnt z. B. der berühmte Roman von Apollonius von Tyrus und das Drama „Perikles", als dessen Bearbeiter Shakespeare angesehen wird.

Ein einziges Mal findet man diese drei Motive in Einer Erzählung vereinigt, nämlich in einem persischen Märchen, welches sich in der Sammlung „Tausend und ein Tag" findet und zuerst durch Pétis de la Croix dem Abendland in französischer Übersetzung bekannt gemacht wurde[202]). Der Inhalt dieser Histoire du Prince Calaf et de la Princesse de la Chine ist dort der folgende.

II.

Der Prinz Calaf überragte an Schönheit, Weisheit und Tapferkeit alle Fürsten seiner Zeit. Auf seine Stimme im Rate seines Vaters Timurtasch legte man großen Wert, und im Kriege befehligte er das Heer.

Da geschah es, daß der Sultan von Carizme an Calafs Vater, den Kan der Nogaesischen Tartaren, unerhörte Tributforderungen stellte, so daß dieser kein andres Mittel, sich Ruhe zu verschaffen, sah, als daß er sich mit benachbarten Völkern, insbesondere mit den Circassiern, verbündete und dem Sultan den Krieg erklärte. Calaf befehligte das Heer der Verbündeten; eine blutige Schlacht, welche vom Morgen bis zum Abend währte, blieb unentschieden. Am nächsten Morgen aber gingen die Circassier schmählich zum Feinde über, und Calaf mit den Nogaesern wurde gänzlich aufs Haupt geschlagen. Der Prinz selbst entkam zwar zu seinem Vater Timurtasch, der nun zu spät die Verweigerung des Tributes bereute; aber der Sultan rückte ihm nach, so daß jetzt Timurtasch mit seinem Weibe Elmaze und seinem Sohne Calaf die Hauptstadt Astrachan räumen und ins Elend ziehen mußte.

Auf der Flucht wurden sie von Räubern überfallen und ihrer ganzen mitgenommenen Habe beraubt. Die Eltern waren ganz verzweifelt, Timurtasch wollte sich sogar das Leben nehmen; nur Calaf ließ den Mut nicht sinken. So zogen sie weiter und suchten sich ihren kümmerlichen Lebensunterhalt. Oft mußte Calaf, wie ermüdet er auch war, seine gänzlich erschöpften Eltern tragen. Erst nach langer Irrfahrt kamen sie endlich nach der Stadt Jaic, der Residenz Ilenge-Kans.

Dort gaben sie sich für ausgeplünderte Kaufleute aus und fanden freundliche Aufnahme im Hause eines alten Mannes, der ihnen neue Kleider und eine reiche Mahlzeit gab. Und als nun der Wirt bei Tische in eine immer frohere Stimmung kam und besonders der gebrannte Dattelwein ihn recht durch-

wärmte, da suchte er auch seine Gäste zu erheitern. Aber diese blieben niedergeschlagen, so daß er endlich ihnen ihren Trübsinn verwies, indem er sagte, daß andere Menschen viel größeres Unglück zu tragen hätten, als den Verlust einiger Kaufmannsgüter. Um ihnen einen Beweis dafür zu geben, erzählte er ihnen seine eigene Geschichte, die Geschichte des Prinzen Fadlallah.

Am andern Morgen teilte der Wirt dem Calaf und seinen Eltern mit, daß der rachsüchtige Sultan von Carizme in der Stadt nach dem flüchtigen Kan Timurtasch suchen lasse. Und da Fadlallah seine Gäste bei dieser Nachricht erbleichen sah, erkannte er, daß sie die Verfolgten seien. Natürlich beschloß er sofort, sie zu retten, er gab ihnen Pferde, Nahrungsmittel und Geld und riet ihnen, Jaic zu verlassen und sich in das Gebiet des Kans von Berlas zu wenden.

Nach einigen Tagereisen kamen sie dort an und lebten nun bei einer der Horden des Stammes, so lange das mitgebrachte und das für die Rosse eingetauschte Geld reichte. Dann jedoch brach das alte Elend abermals an, welches dem Timurtasch wieder die bittersten Klagen auspreßte. Anfangs bettelte Calaf um den Lebensunterhalt, endlich aber faßte er den Entschluß, sich als Lastträger zu verdingen.

Eines Tages schlief er unter einem Baum ein, und als er erwachte, sah er zu seinen Häupten auf einem Ast einen herrlichen, tausendfarbig schillernden Falken sitzen mit einer goldnen, edelsteingezierten Kette um den Hals. Er hielt ihm das Handgelenk hin, der Falke ließ sich darauf nieder, und Calaf brachte ihn heim. Der Vogel gehörte dem Alinguer, dem Kan von Berlas, welcher hocherfreut dem Calaf drei Wünsche freistellte. Da wünschte sich dieser erstens ein Zelt nebst Unterhalt und Bedienung für seine Eltern, zweitens ein reich aufgezäumtes, kostbares Roß für sich und drittens ein fürstliches Gewand nebst einem Säbel und einer Börse voll Gold. Alinguer gewährte Alles. Und als nun Calaf reich

gekleidet zu Rosse saß, nahm er Abschied von seinen Eltern, die er jetzt wohl versorgt wußte, und begab sich auf die Reise nach China. Dort mietete er sich bei einer alten Witwe ein, die er gleich nach allen Verhältnissen der Stadt und besonders des Hofes fragte. Die Witwe erzählte Alles, wußte besonders die Güte des Königs Altoun-Kan zu rühmen, der aber trotz der Liebe seines Volkes nicht so glücklich lebe, wie er verdiene, da er tief bekümmert sei über seine einzige Tochter Tourandocte. Sie wisse das Alles, fügte die Witwe hinzu, von ihrer Tochter, welche im Serail bei Hofe wohne.

Die Alte erzählte nun von der ungewöhnlichen Schönheit und Klugheit der neunzehnjährigen Prinzessin Tourandocte, zugleich aber von ihrer gänzlichen Gefühllosigkeit. Der Liebe sei sie niemals zugänglich. Als vor zwei Jahren der Prinz von Thibet um sie geworben hatte, war sie schon bei dem bloßen Gedanken an eine Heirat lebensgefährlich erkrankt. Ihr Vater Altoun-Kan mußte sogar bei den Aussprüchen des großen Gesetzgebers Berginghuzin schwören, auch in Zukunft jeden Prinzen abzuweisen, ja, ihn zu töten, es sei denn, daß er in Gegenwart aller Professoren der Rechte in Pekin auf drei Rätselfragen der Prinzessin die richtige Antwort gebe. Der König leistete den Eid, weil er nicht glauben konnte, es werde Jemand wahnwitzig sein Leben an ein solches Wagnis wenden. Aber er hatte sich getäuscht. Angezogen von der Schönheit der Prinzessin, kamen viele Bewerber; aber keiner vermochte die Rätsel zu lösen. Sie Alle wurden enthauptet.

Calaf hörte die Erzählung mit Aufmerksamkeit an, konnte aber nicht fassen, daß die Prinzeß wirklich so ungewöhnlich schön und ihre Rätsel so unergründlich tief seien. Doch noch an demselben Abend wurde er eines Besseren belehrt dadurch, daß er von dem Erzieher des letzten hingerichteten Freiers, des Prinzen von Samarkand, ein Bild der Prinzessin erhielt. Calaf geriet bei dem Anblick des Gemäldes in Entzücken; und als ihm nun noch gar die alte Witwe, welche ihm Herberge ge-

geben, bei der Seele des Propheten Jacmouny schwur, Tourandocte sei noch tausendmal schöner, als das Bild verrate, da stand für den Prinzen der Entschluß fest, trotz aller Gefahren um die Prinzessin zu werben. Vergebens weinte und bat die Witwe, vergebens bedeutete ihn der Hauptmann der Palastwache, daß selbst ein Mandarin der Wissenschaft nicht die Rätsel lösen könne; Calaf blieb fest und trat in den Palast.

Der König war aufs Höchste erschrocken, als sich ein neues Opfer ihm vorstellte. Er bedauerte den schönen Jüngling und suchte ihn durch große Versprechungen von seinem Vorsatz abzubringen, er legte ihm eine Bedenkzeit von 24 Stunden auf, er sandte den ersten Professor der königlichen Akademie zu ihm, um ihn umzustimmen; aber Calafs Antwort war: „Nur mit Tourandocte will ich leben.“ Da ließ der König dem Prinzen eine reiche Wohnung und köstliche Geschenke geben und bestimmte zweihundert Eunuchen zu seinem Dienste. Er ließ auch Gebete, Opfer und Festspiele veranstalten, um die Gunst des Himmels zu erringen.

So kam der folgende Tag heran. Calaf betete zu Mahomet, kleidete sich sorgfältig und ließ sich sodann in den Divan geleiten. Dort erwarteten ihn alle höchsten Mandarinen, der Colao (Kanzler) und die Professoren der Akademie; bald darauf hielt auch der König mit der Prinzessin seinen Einzug. Tourandocte ließ sich auf ihren Thron nieder, neben ihr zu beiden Seiten standen zwei schöne junge Mädchen, welche Feder und Papier in Händen hielten. Noch einmal verlas der Colao das königliche Edikt und riet dem Prinzen, zurückzutreten. Aber Calaf wollte die Probe bestehen, und die Prinzessin begann zu fragen:

„Wie heißt das Wesen, welches in allen Ländern heimisch, der ganzen Welt befreundet ist und doch in der Schöpfung nicht seines gleichen hat?“

„Das ist die Sonne“, entgegnete Calaf, und die Doktoren stimmten ihm bei.

Weiter fragte die Prinzessin: „Wie heißt die Mutter, welche erst Kinder zur Welt bringt und sie später alle, wenn sie aufgewachsen sind, verschlingt?“

„Das ist das Meer“, sagte der Prinz, „denn die Flüsse nehmen aus ihm ihren Ursprung und stürzen in dasselbe zurück.“

Da stellte Tourandocte die dritte Frage: „Wie heißt der Baum, dessen Blätter alle auf der einen Seite weiß, auf der andern schwarz sind?“ Zugleich aber schlug sie den Schleier zurück und stand in ihrer ganzen Schönheit da. Einen Augenblick war Calaf verwirrt, dann aber faßte er sich und antwortete: „Der Baum ist das Jahr, denn dieses besteht aus Tagen und Nächten.“

Nun hätte nach den Worten des Edikts und nach dem Urteil des Divans Tourandocte dem Prinzen als Gattin folgen müssen. Allein die Prinzessin war so niedergeschlagen und vergoß so viele Tränen, daß Calaf gerührt wurde und sein gutes Recht aufgab unter der Bedingung, daß die Prinzessin ihrerseits eine Rätselfrage löse. Und diese Frage stellte er so:

„Wie heißt der Prinz, der tausend Entbehrungen ertragen und um sein Brot gebettelt hat, nun aber in dieser Minute auf dem Gipfel der Freude und des Ruhmes steht?“

Da Tourandocte diese schwierige Frage nicht gleich beantworten konnte, gab ihr Calaf eine Bedenkzeit bis zum nächsten Tage. Dann wurde die Versammlung aufgelöst.

Als die Prinzessin in ihrem Palast zurückgekehrt war, verlor sie alle Fassung. Sie raufte ihr Haar, sie wollte ihre verhängnisvolle Schönheit zunichte machen, sie wollte sich töten. Denn mehr als den Tod fürchtete sie die Schande, morgen die Antwort schuldig bleiben zu müssen. Der Prinz indessen verbrachte mit dem Könige und dem Hofstaat den ganzen Tag bis zum Sonnenuntergang bei Jagd, Gelage und Spiel.

Als Calaf Abends in sein Schlafgemach trat, traf er dort ein schönes, kostbar gekleidetes Mädchen an, welches ihm nach kurzer Begrüßung ihre Geschichte erzählte: „Ich bin die Tochter

eines tributpflichtigen Königs, der einst sich weigerte, dem Altoun-Kan die jährliche Abgabe zu zahlen. Da sandte dieser ein Heer aus, uns zu bekriegen; mein Vater wurde besiegt und fiel in der Schlacht. Aus tausend Wunden blutend befahl er noch, mich mit meiner Mutter, meinen Schwestern und meinen beiden Brüdern im Flusse zu ertränken, damit wir nicht in Sklaverei fielen. So geschah es. Alle ertranken; ich allein wurde gerettet und der Prinzessin Tourandocte übergeben." Nachdem das Mädchen also Calafs Herz gerührt, vertraute sie ihm an, daß die Prinzessin ihn hasse und ihm nach dem Leben trachte, so daß der Prinz endlich verzweiflungsvoll ausrief: „O unmenschliche, heimtückische Tourandocte! Erscheint denn Calaf so abstoßend in deinen Augen?"

Weiter suchte dann das Mädchen ihn zu bereden, mit ihr zu entfliehen. Nur bis in das Gebiet von Berlas solle er sie begleiten. Dort seien sie beide sicher. Dort solle er sie ihrem Schicksal überlassen und dann sich eine Prinzessin zur Gattin wählen, welche seiner Liebe würdiger sei als Tourandocte. Aber Calaf wollte lieber sterben, als heimlich fliehen; die Sklavin erreichte ihre Absicht nicht.

Die Nacht über wachte er und begab sich dann am Morgen in den Divan. Von keinem Mörder angefochten, langte er dort an; der ganze Hof war schon versammelt. Seines Sieges gewiß stellte er noch einmal seine Frage an die Prinzessin, aber wie vom Schwindel wurde er erfaßt, als diese ihm antwortete: „Der Name des Prinzen ist Calaf." Einen Augenblick weidete sich Tourandocte an seinem Staunen, dann aber trat sie zu ihm und gestand ihm, daß sie überwunden sei von seinen hohen persönlichen Vorzügen und ihm jetzt freiwillig ihre Hand reiche. Den Namen habe ihre Sklavin ihr verraten.

Da trat Adelmülc — so hieß die Sklavin, welche eine Tochter des Catalanen-Kans Keykobad war — vor und gestand, daß sie nur um ihrer Sehnsucht nach Freiheit willen Calaf betört habe, daß sie aber nicht der Prinzessin einen Dienst

leiſten, ſondern ihr vielmehr den Freier habe rauben wollen. Nach dieſem Geſtändnis zog ſie einen Dolch hervor und durchbohrte zweimal ihre Bruſt. Sie wurde mit großen Ehren beſtattet.

Dann aber gab man ſich den Hochzeitsfeierlichkeiten hin, welche einen ganzen Monat dauerten. Auch Timurtaſch und Elmaze kamen nach Pekin. Und endlich begann mit Hülfe des Königs von China der Rachekrieg. Der Sultan von Carizme ſowol wie die verräteriſchen Circaſſier wurden beſiegt und das Reich des Timurtaſch zurückerobert. Über alle dieſe Länder aber herrſchten hinfort Calaf und die ſchöne Touranbocte.

III.

Dieſes Märchen wählte ſich im Jahre 1762 der Graf Carlo Gozzi[203]) zur Grundlage für ein phantaſtiſches, tragikomiſches Drama. Er ſchuf aus dieſem Stoffe die vierte ſeiner ſogenannten Fiabe, „Turandot“[204]). Eine durchaus eigenartige litterariſche Erſcheinung ſind dieſe dramatiſirten Märchen. Gozzi ſelbſt verachtete das Märchen. Die Erzählung von den drei Pommeranzen iſt ihm la più vile tra le fole, che si narrano a' ragazzi. Er charakteriſirt ſeine Fiabe ſelbſt als un' argomento inetto, falso, e puerile, trattato con arte, apparecchio, ed eleganza[205]). Und trotz dieſer Geringſchätzung bearbeitete er in ununterbrochener Reihenfolge nicht weniger als zehn ſolcher Märchenſtoffe, die er größtenteils dem Pentamerone von Giambattiſta Baſile und dem Cabinet des Fées entnahm.

Solch hartnäckiges Feſthalten an einer Stoffgattung, über die er ſich weit erhaben fühlte, iſt nur zu erklären bei einem Dichter, der mit ſeinen Werken ganz beſondre Zwecke hatte, bei einem Dichter, der ſeine Dramen nicht als reine Kunſtwerke betrachtete, ſondern ſie in den Dienſt einer höheren Sache

stellte. Und das that Gozzi. Man hat ihn um einzelner Äußerlichkeiten willen bisweilen mit Aristophanes oder Shakespeare verglichen. An beide reicht er nicht im Entferntesten heran.

Gozzi war im höchsten Maße Aristokrat und Patriot, d. h. nicht Italiener, sondern Venetianer. Das hat allen seinen Werken den Stempel aufgedrückt. Ihn schmerzte der Niedergang der Republik und der Niedergang der Dichtkunst; denn als solchen faßte er das Eindringen des französischen Einflusses in die Litteratur und das Zurückweichen der alten heimischen Kunstpflege auf. Mit Bewußtsein war er Reaktionär. Mit glänzenden Erinnerungen an einstige Größe täuschte er sich bisweilen in seinen Werken über die derzeitige Schwäche seiner Vaterstadt hinweg[206]); mit unerbittlicher Heftigkeit trat er aber auch den Vertretern jener Neuerungen, die er für verderblich hielt, entgegen, besonders Goldoni und Chiari. Er haßte die steife Regelmäßigkeit der Stücke nach französischem Muster, er haßte den martellianischen Vers, den Zwillingsbruder des Alexandriners, er haßte besonders auch die Alltagshändel auf der Bühne. Das alles hielt er für Krankheitsstoff, der ausgeschieden werden müsse und könne, wenn man nur dem Volke wieder altgewohnte, gesunde Nahrung gebe.

So setzte Gozzi seine ganze Kraft ein, um die angestammte Kunst wieder zu beleben. Er verband sich mit der berühmten Truppe Sacchi, welche noch das alte volkstümliche Stegreifspiel pflegte, und schrieb für sie fünfundzwanzig Jahre lang unentgeltlich seine Stücke. Bojardo, Ariosto, Tasso schwebten ihm vor, welche einst die unmöglichsten Dinge mit höchster Wahrheit geschildert und dadurch ihre unwiderstehliche Macht über die Phantasie und das Gemüt der Hörer bekundet hatten. Ihnen wollte er es gleichthun; auch er wollte sein Publikum abwechselnd lachen und weinen machen. So wählte er denn Stoffe, an denen die Phantasie des Volkes sich schon immer ergötzt hatte, nämlich Märchen, die er im Grunde so gering schätzte. Und er bearbeitete sie mit dem ganzen Auf-

wand seiner Kunst, mit „rhetorischer Färbung und künstlerischer, malerischer Beredsamkeit, welche ihre Täuschung durch Nachahmung der Natur und des Wahren hervorruft“ [207]).

Wollte Gozzi mit einem solchen Programm seinen Zweck erreichen, dann mußten seine Werke unmittelbar auf die Massen wirken. Und der Erfolg traf ein, das Publikum drängte sich zu den Vorstellungen im Theater S. Samuele und später in S. Angelo. Der Dichter selbst war überrascht, mit Verwunderung notirt er in den Vorreden zu seinen Stücken, daß sie zehn Jahre nach ihrem Erscheinen noch immer gespielt würden. Unsterbliche Werke glaubte er also durchaus nicht geschaffen zu haben, er wollte sie sogar anfangs nicht einmal drucken lassen.

Wie ist dieser unerwartete Erfolg zu erklären? War wirklich das Venetianische Publikum, das bis dahin Goldoni und der französischen Schule zugejubelt hatte, überzeugt, daß es auf falsche Bahn geraten sei? War wirklich der tosende Beifall ein Zeichen der Umkehr, ein Beweis der Bereitwilligkeit, dem neuen Führer zu folgen? Durchaus nicht. Und Keiner wußte das besser, als der Dichter selbst. So durchschlagend war der Erfolg der ersten Fiaba „L'amore delle tre melarance“ denn doch nicht, daß Gozzi mit dem Errungenen sich begnügen durfte. Er sah vielmehr ein, daß er sein Publikum beständig in Athem erhalten müsse und schickte darum fast in jedem Vierteljahr ein weiteres Stück der neu geschaffenen Gattung auf die Bühne. Und diese Stücke selbst waren doch nicht ganz so reaktionär, als man es nach des Dichters eigenem ragionamento erwarten sollte. Denn wenn Gozzi auch hoffen durfte, daß im Volke noch Sinn für die heimische Kunst vorhanden sei, so durfte er doch nicht auf den Beifall sämmtlicher Kreise rechnen, wenn er nicht hie und da sich zu Compromissen verstünde. Und daß er in der That Zugeständnisse gemacht hat, wird man am leichtesten erkennen, wenn man seine Stücke mit den benutzten Vorlagen vergleicht. Gozzi selbst wehrt freilich ein solches Unternehmen ab [208]). Er sagt, er habe in seinen sämmtlichen

dramatiſchen Märchen (tutte quelle Fiabe) nur den Titel und einige Äußerlichkeiten (il solo titolo e alcune circostanze) von ſeiner Quelle beibehalten. Dieſe aber im Übrigen mit ſeinem Stück zu vergleichen, ſei eine cosa assolutamente impossibile.

Vielleicht hat dieſe Warnung die Litterarhiſtoriker bis heute von einer genauen Vergleichung der Fiabe mit ihren Quellen abgeſchreckt, obwol eine ſolche ſich gewiß lohnen würde. Hier kann es ſich für uns nur um die Fiaba „Turandot“ handeln, welche wir in den weſentlichſten Punkten mit der im vorigen Kapitel mitgeteilten Quelle vergleichen wollen. Da zeigt ſich denn auf den erſten Blick, daß Gozzi doch bedeutend mehr als den Titel und ein paar äußere Umſtände ſeiner Vorlage zu verdanken hat. Kaum einen einzigen Zug des Märchens hat er bei Seite gelaſſen. Freilich auf die Bühne brachte er nur die Ereigniſſe, welche in China ſpielen, doch holte er die ganze Vorgeſchichte in Erzählungen nach. Auch die Einteilung der Handlung in fünf Akte ergab ſich nicht allzu ſchwer. Gozzis Verdienſt dagegen — und dieſes iſt nicht gering — iſt die ſtraffere Verknüpfung der einzelnen Fäden der Handlung, die ſorgfältigere Ausprägung ſolcher Motive, welche ihm das Märchen nur als rohes Material in die Hand gab, und die Einführung von Nebenperſonen, durch deren Eingreifen die Intrigue reicher und ſpannender wurde.

Und hier zeigen ſich nun die Zugeſtändniſſe, welche Gozzi dem Geſchmack der Zeit machte. Ihm lag ja am Herzen, innerhalb ſeiner phantaſtiſchen Märchenkomödien dem alten italieniſchen Stegreifſpiel Platz zu neuer Entfaltung zu geben. Er wußte recht gut, daß die Figuren der commedia dell' arte, beſonders wenn ſie ſo vollendet geſpielt wurden, wie von der Truppe Sacchi, noch ihr ausgedehntes Publikum in Venedig fanden. Er wußte aber zugleich, daß die tonangebenden höheren Stände der Republik, ſeitdem ſie ſelbſt maskirt wie in ewigem Carneval einherzogen, für das Volksſchauſpiel mit ſeinen Masken kein Intereſſe mehr hatten. Gewiß, man zeigte ſich

noch im Theater, aber es galt für guten Ton, der Vorstellung nur geringe Aufmerksamkeit zu schenken. Zudem gehorchte man der Mode, und diese hatte sich in den fünfziger Jahren ganz zu Gunsten der französischen Komödie entschieden.

Da machte nun Carlo Gozzi seinen Standesgenossen das Zugeständnis, daß er, der entschiedene Gegner der comédie larmoyante, in seinen Fiabe der Sentimentalität den breitesten Raum gab. Piange, das ist die hundertmal wiederholte Weisung für seine Bühnenfiguren. Tränen müssen in jeder ernsten Scene fließen.

Vergleicht man unsere Fiaba „Turandot“ mit der Vorlage, so sind die Änderungen zu Gunsten der weichen Rührung augenfällig. Die Irrfahrten Kalafs sind in der Vorlage gewiß entbehrungsreich genug; unserm Dichter aber genügte die Menge der Schicksalsschläge noch nicht. Er läßt schon in Jaic den Kalaf betteln. Die tröstliche Episode bei dem Gastfreund wird getilgt, nur Elend wird geschildert, und zwar in sentimentalen Reden und weichlichen Klagen. Um das Wiedersehen Kalafs mit Adelma — der Adelmülc des Märchens — besser vorzubereiten, schiebt Gozzi zwischen den Aufenthalt in Jaic und den in Berlas eine Episode am Hofe Keikobads, des Vaters der Adelma, ein. Auch hier muß der Prinz niedrigste Dienste thun. Dann endlich folgt der vierjährige Aufenthalt in Berlas, wo Kalaf Lasten für Lohn trägt. Demnach haben wir in der Vorlage zwei Schicksalsschläge: den Überfall der Räuber und das Elend in Berlas; dazwischen aber durch Fadlallahs Hülfe eine Zeit der Tröstung. Gozzi dagegen schildert ununterbrochenes Unglück: den Überfall im Kaukasus, das Bettlerleben in Jaic, die Frohndienste bei Keikobad, die Sklavenarbeit in Berlas.

Und noch lange hat sich der sentimentale Dichter nicht genug gethan. Das beliebte Märchenmotiv, daß der Rechtschaffene durch drei wolüberlegte Wünsche sein und der Seinen Glück begründet, läßt er bei Seite. So darf denn Kalaf bei seinem Aufbruch nicht wie im Märchen seine Eltern

in Wolstand zurücklassen, sondern muß es mit ansehn, wie sie bei den armseligsten Bettlern im Hospital untergebracht werden. Dort stirbt natürlich während Kalafs Abwesenheit die schwache Königin Elmaze, was wieder Anlaß zu einer rührenden Schilderung und zu neuen Tränen gibt. Und endlich muß noch gar der alte Timur bettelnd und verzweifelnd umherirren und als ein lebensmüder, abgehärmter Greis gerade zu der Stunde in Pekin eintreffen, als man seinen Sohn ins Gefängnis — wie er glauben muß — führt[209]).

Dieser Rührseligkeit gegenüber, mit der er dem Geschmack der oberen Stände Rechnung trug, führte nun Gozzi die ganze Ausgelassenheit des Stegreifspiels ein. Da sah das Volk im Hofstaat der Märchenfürsten seine alten Lieblinge, den ehrlichen, kindisch-redseligen Pantalone und den fetten, verschmitzten Tartaglia als Räte des Kaisers von China. Und sicher war es ein ungeheuer komischer Effekt, wenn der stotternde Tartaglia mit seiner großen Brille sich anschickte, das Dekret zu verlesen. Neben ihnen standen dann als Vertreter der niederen Dienerschaft Brighella, der Schurke von Ferrara, und Truffaldino, der Bergamasker Schelm. Mit der Einführung dieser Masken glaubte Gozzi der Litteratur seines Volkes einen großen Dienst geleistet zu haben, er glaubte, ein köstliches, fast schon dem Untergang verfallenes Nationalgut gerettet zu haben. Persönlich schätzte er die commedia dell' arte sehr hoch. Il corso de' secoli, sagt er einmal[210]), e la sperienza mi fa discendere a pronosticare, che, se non si chiudono i Teatri dell' Italia, la Commedia improvvisa dell' arte non abbia giammai ad estinguersi, nè le sue maschere abbiano ad essere annichilate. Das war als Patriot gesprochen; leider zeigte sich aber bei der Ausführung des Wiederbelebungsversuchs der Aristokrat.

Gozzi dachte sehr gering vom Volke; erzogen in den Traditionen der alten Republik, erachtete er es für einen Fehler, die Massen zu eigenen Gedanken oder zu hohen Gefühlen anzuregen. Diesen Grundsatz befolgte er auch in seinen Komödien,

in denen er nichts weiter als amüsiren, die Phantasie unterhalten wollte[211]). Die Fiabe sind daher bei allem Glanz und Pathos doch nur oberflächliche Dichtungen.

In Bezug auf die komischen Scenen vollends war Gozzi in einem großen Irrtum befangen. Ihm erschien es schon als eine Wiederbelebung der alten volkstümlichen Kunst, wenn er die Masken in beliebigen Nebenrollen auftreten und gelegentlich eine spaßige Scene spielen ließ. Aber er übersah das Eine: In der alten commedia dell' arte hatte sich die Handlung stets um das Geschick der Maskenfiguren gedreht. Sie waren dort die Hauptpersonen gewesen. Wie konnten sie jetzt bei ganz fremder Umgebung als Nebenpersonen in gleich hohem Maße das Interesse beanspruchen! Und doch erwartete Gozzi dies und täuschte sich über seine eigenen Erfolge; ohne daß er es wußte, schlummerte hier der Todeskeim für seine Bestrebungen.

Im Übrigen zeigt sich Gozzi in seinen Fiabe, und besonders in seiner „Turandot", als ein großer Bühnenpraktiker. Mit Recht rühmt sein Biograph Magrini gerade diesem Stücke den natürlich bewegten, dabei aber doch glänzenden Dialog, die gefeiltere Sprache und die sorgfältige Charakterzeichnung nach[212]). Abgesehen von den langen Erzählungen im Eingang des Stückes bringt jede Scene, wenn auch nicht immer in gleichmäßigem Tempo, die Handlung ein Stück vorwärts; nur zwei Improvisationsscenen, die erste für Truffaldino und Brighella, die zweite für Truffaldino allein bringen an geeigneter Stelle völlige Ruhepausen.

Geschickt sind die Charaktere behandelt. Das Märchen, wie es im vorigen Abschnitt erzählt ist, läßt während des Rätselkampfes neben der Prinzessin zwei Sklavinnen stehen. Gozzi behält sie bei. Und in geschickter Weise identificirt er die eine mit Adelma, deren Schicksal er mit demjenigen Kalafs schon seit Jahren verknüpft sein läßt, so daß Adelma zur Nebenbuhlerin der Turandot wird[213]). Und die zweite Sklavin, Zelima, benutzt Gozzi zu einer schönen Contrastwirkung; die

geradezu geniale Erfindung Gozz
eine besonders feine Charakterzeich
durch, daß der Mann in den gege
wurde und Gozzi nun aus der
Baraks zu den übrigen Personen d
zog, erweiterte sich die Handlung
im Märchen Kalaf in Pekin ganz
Gozzi doch Einer in der Stadt, i
den Charakter der Hauptperson hat
eingewirkt. Wir sehen Turandot i
vor Beschämung und im Ringen
Gozzi führt sie uns im vierten Aufzu
keit gegen Barak vor, um diesem d
zu entreißen.

Im Übrigen hat sich der Dichte
seiner Heldin eng an seine Vorlage
später noch zweimal eine ehescheue
gebracht, indem er zweimal Moret
desden con el desden bearbeitete[214])
der Fiaba „Turandot“ noch keine A
damals das spanische Lustspiel gekan

Die Wirkung von Gozzis Fiab
rauschenden Bühnenerfolge wurden [illegible]

pries die commedia dell' arte, Gaſparo hatte aus reinſter Bewunderung Klopſtocks „Adam“ ins Italieniſche überſetzt.

Es ſcheint, als ob Carlo Gozzis Fiabe nur beim flüchtigen Hören von der Bühne herab Eindruck gemacht, dagegen, nachdem ſie gedruckt erſchienen waren, ſtarke Enttäuſchung hervorgerufen hätten. Einer der berühmteſten Kritiker ſeiner Zeit, Baretti, ein eifriger Anhänger des Dichters, der noch in ſeiner Schrift Account of the manners and costums of Italy Carlo Gozzi begeiſtert preiſt, hat nach der Lektüre die Fiabe ein Durcheinander von Gold und Dreck genannt. Beſonders dem Ausland müßten ſie ungenießbar ſein[216]).

Baretti hat ſich getäuſcht. In ſeiner Heimat hat unſer Dichter, wenn man von vereinzelten Nachahmungen, wie dem Sofa von Francesco Albergati Capacelli[217]), abſieht, keine Schule gemacht, und ſeine eignen Werke waren ſchon bei ſeinen Lebzeiten vergeſſen. Dagegen lebten ſie gerade im Auslande noch lange über ſeinen Tod hinaus. Frankreich und vor Allem Deutſchland haben Carlo Gozzi einen längeren Nachruhm bereitet, als das eigne Vaterland.

IV.

Im Jahre 1772 waren Carlo Gozzis geſammelte Dramen im Druck erſchienen und fanden nun auch Eingang nach Deutſchland. Und um auch größeren Kreiſen das Verſtändnis zu erſchließen, erſchien in den Jahren 1777—79 eine deutſche Überſetzung[218]), welche ſchon am 30. März des Jahres 1776 angekündigt war[219]).

Der anonyme Verfaſſer dieſer Überſetzung war Friedrich Auguſt Clemens Werthes, geboren zu Buttenhauſen in Schwaben am 12. Oktober 1748[220]). Er hatte zwar Theologie ſtudirt, aber „ein unwiderſtehlicher Hang trieb ihn zu den holden

Künsten der Musen“ [221]). Wieland nahm sich seiner an und beherbergte ihn längere Zeit in seinem Hause zu Erfurt. Auch später liebte Wieland seinen Schützling noch wie seinen leiblichen Sohn. Ja, einen deutlichen Beweis seiner Zuneigung gab er dem jungen Freunde dadurch, daß er ihm, wenn auch ungern, gestattete, seinem Erstlingswerke ein Fragment aus der Feder Wielands zur Empfehlung beizufügen. So erschienen 1772 Werthes' „Hirtenlieder“ zusammen mit dem „Verklagten Amor von dem Verfasser der Musarion“.

Werthes zeigt sich in diesen Liedern durchaus als ein anlehnendes Talent. Gleim, Jacobi und Wieland nennt er selbst als seine Vorbilder. Durchaus in hergebrachter Weise besingt er sein und der Philine Liebes- und Eheleben. Aber eine formale Glätte zeichnet diese Schäferpoesien aus.

Daß ein solches aneignendes Talent, dem die Kraft eigener Erfindung mangelte, sehr geschickt zum Übersetzer war, liegt auf der Hand. Als solcher hat denn auch Werthes sich hauptsächlich einen Namen gemacht. Und unter seinen Übersetzungen nimmt wiederum den ersten Platz diejenige der Dramen Gozzis ein.

Charakteristisch ist neben vielem Andern für das achtzehnte Jahrhundert ein unentschlossenes Suchen nach der äußeren poetischen Form. Dabei werden die verschiedenartigsten Versuche der Umdichtung aus einer Form in die andre gemacht. Die geheimnisvolle Wechselwirkung von Stoff und Form auf einander war nicht allgemein überzeugend klar. So wurden denn Werke von höchstem poetischem Pathos in Prosa übersetzt und ursprünglich in Prosa abgefaßte Stücke nachträglich versificirt. Antike Metra wurden in Alexandriner umgedichtet und Alexandriner-Tragödien in fünffüßige Jamben übertragen. Gozzi hatte seine Fiabe in den bekannten italienischen fünffüßigen Jamben mit klingendem Ende gedichtet; Werthes wählte für die Verdeutschung die Prosa, ohne daß er, der doch bewiesen hatte, daß er ein Ohr für rhythmischen Wolklang habe,

befürchtete, den Werken, die er überſetzte, einen weſentlichen Reiz zu nehmen. Aber ohne Einfluß blieben die italieniſchen Verſe doch nicht auf ſeine Proſa. Ohne daß Werthes es vielleicht beabſichtigte, bekommt ſie an vielen Stellen jambiſchen Tonfall und ließe ſich leicht in freie Jamben auflöſen, ein Versmaß, welches Werthes während der Arbeit an ſeiner Gozzi-Überſetzung in ſeinem Duodram „Deucalion“ anwandte. Ja, nicht nur freie, ſondern ſtrenge fünffüßige Jamben finden ſich, welche wörtliche Überſetzung gleicher Verſe bei Gozzi ſind.

E vivi poi, come t'aggrada, e mori.
Und leb hernach, und ſtirb wie dirs gefällt.

Morte pretendo, o Turandotte in sposa.
Tod oder Turandot. es giebt kein drittes.

Deh non manchi da me, ch'ella sia sazia,
Quello spirto si sfoghi. S'ella ha acume,
Quanto ho proposto nel Divan dispieghi.
Bewahren mich die Götter vor der Schuld,
Daß ſich ihr Geiſt nicht ſättige. Er labe
Sich wollüſtig an meinem Blut. Sie löſ'
Im Divan, wenn Sie Scharfſinn hat, mein Räthſel.

Calaf figlio a Timur, dal Divan esci.
Questi i due nomi a me comessi sono.
Hört! Calaf, Timurs Sohn, verlaß den Divan:
Die beyden Namen hat mein Geiſt gefunden[222]).

Aber ſolche Stellen, in denen der Rhythmus die Rede ſchmückt, ſtehen doch nur vereinzelt da. Die Umgebung iſt Proſa. Und da nun, wie oben angedeutet iſt, an Gozzis Verſen oft nur der äußere Glanz, nicht der innere Gehalt beſticht, ſo iſt es begreiflich, daß manche gedankenleere Stellen des Originals, wenn ſie des Schmuckes der Verſe beraubt

werden, sich außerordentlich platt ausnehmen. Die Stelle Turandot, Akt I, Sc. 1:

Lascia, ch'io narri
A qual tribolazion soggetto è l'uomo,
Benchè nato in grandezza. Un' alma forte
Tutto de' sofferir. De' ricordarsi,
Che, a petto a' Numi, ogni Monarca è nulla,
E che costanza, e obbedienza solo
Ai decreti del Ciel fa l'uom di pregio.

klingt bei Gozzi gewiß recht prächtig. In der wörtlichen Prosa-Übertragung bei Werthes dagegen wird sie äußerst trivial: „Laß mich dir sagen, wie vielem Ungemach der Mensch, auch noch so sehr durch die Geburt erhaben, ausgesezt ist. Eine starke Seele muß alles tragen. Muß sich tief einprägen, daß im hohen Geist der Götter der Name Monarch für nichts angesehn, und Stärke der Seele nur, und nur Gehorsam gegen ihre Befehle geschäzt wird".

An solchen Stellen erkennt man deutlich, welchen Wert für Gozzi der Pomp der Verse und die Pracht des Ausdrucks hat. Und leider ist hier Werthes seinem Original nicht streng genug gefolgt. Selbstverständlich konnte er nicht Wort für Wort übersetzen. Manche Wendungen, die den romanischen Sprachen eigen sind, besonders die häufigen Umschreibungen des einfachen Verbums durch ein Hülfsverb mit einem abhängigen Satz, hat Werthes mit Recht vermieden. Aber in seinem Streben nach karger Einfachheit hat er auch manches Poetische beseitigt. Gozzi liebt die Anapher, er setzt gern zu größerem Nachdruck zwei coordinirte Ausdrücke für einen einfachen. Sein Übersetzer verschmäht diesen rhetorischen Schmuck. Statt des emphatischen Anrufes mit dem Eigennamen gebraucht Werthes lieber die mattere Anrede: „Prinz", „Herr", „meine Tochter", „Prinzessin"; die poetischen Umschreibungen ersetzt er oft durch den Ausdruck, den sie vertreten. Bisweilen verkürzt

er das Original ein wenig, besonders im vierten Aufzug; niemals macht er Zusätze.

So kann man an der Übersetzung wol tadeln, daß sie an poetischem Glanz weit hinter dem Original zurückbleibt; doch muß man lobend anerkennen, daß sie durchweg sinngetreu ist. Werthes besaß zu wenig Schöpferkraft, um sich verleiten zu lassen, aus einem Übersetzer ein freier Bearbeiter zu werden. Nur hie und da hat er die Farben etwas stärker aufgetragen, aber er hat die gleichen Farben gewählt, wie der Dichter; er hat verstärkt, aber nicht verändert.

Werthes erkannte sehr richtig, daß die beiden wesentlichsten Triebkräfte der Handlung die grausame Härte der Turandot und die hingebende Liebe Kalafs sind. Um diese beiden mehr hervorzuheben, hat er Gozzi hie und da im Ausdruck überboten. Gozzi sagt pag. 228: gli oscuri enigmi della cruda, Werthes übersetzt S. 216: der Tirannin Rähtsel. Gozzi pag. 229: si barbara fanciulla, Werthes S. 216: ein Ungeheuer. G. 231: Turandotte iniqua, W. 220: das Ungeheuer. G. 235: della crudel donna, W. 224: dieser Löwin. Und ebenso überbietet er Kalafs Ausdrücke der Zärtlichkeit: G. 234: amabili pupille, W. 223: Augen der Liebesgöttin. G. 234: ridenti labbra, W. 223: liebathmende Lippen. G. 251: in una donna, W. 246: in dieser Einen göttlichen Gestalt. G. 251: la sua vita, W. 246: sein glühendes Leben. G. 302: care pupille, W. 318: Augen dieses Herzens. G. 317: la consorte mia, W. 338: die Traute meines Herzens, meine Gattin.

An einer einzigen Person des Stückes hat Werthes eine leise Änderung des Charakters vorgenommen. Die Sklavin Zelima, die bei Gozzi eine sanfte, treu ergebene Vertraute ist, läßt er etwas kecker reden.

G. 250: Di tre facili enigmi
Lo caricate, e terminate omai
D'esser crudel.

W. 244: Drey leichte Rähtsel und Lebwohl Grausamkeit.

G. 266: verrà l'età infelice,
Che i concorrenti mancheranno.

W. 266: Allmählig kömmt der fatale Moment, wo unſre Freyer zurück bleiben.

G. 267: ma qual sventura
È divenir consorte?

W. 268: Ein großes Unglück, Frau zu werden!

Dieſe ſchnippiſche Kürze, dies Sich-Identifiziren mit der Gebieterin, dieſer leichte Spott, das iſt der Ton der „Liſette" im älteren Luſtſpiel des achtzehnten Jahrhunderts.

Von ſolchen geringfügigen Änderungen abgeſehen, iſt die Überſetzung von Werthes wortgetreu[223]). Intereſſant wäre ein Urteil Gozzis über ſie geweſen. Aber der Dichter, welcher den jungen Überſetzer bald perſönlich in Venedig kennen lernte[224]), verſtand zu wenig deutſch, um eine Entſcheidung zu treffen. Doch ſprach er ſeine Meinung dahin aus, daß er für Ausländer ein völliges Verſtehen ſeiner Fiabe und darum eine Übertragung, welche das Original erſetze, für ganz unmöglich halte[225]).

In Deutſchland wurde bald nach dem Erſcheinen der Überſetzung Werthes allgemein als Verfaſſer genannt; ſeine Arbeit wurde allſeitig gelobt. Noch mehr aber iſt in der Folgezeit ſein Werk von den meiſten Bearbeitern Gozziſcher Stücke benutzt worden, ohne daß des Autors gedacht wurde.

V.

Die Turandot-Überſetzung von Werthes war nur für die Lektüre beſtimmt. Für die Bühne war das Stück in dieſer Form ſchon aus dem Grunde nicht zu brauchen, weil die Kunſt der Improviſation, welche früher gepflegt wurde, den deutſchen Schauſpielern nicht mehr geläufig war[226]). So verlangte denn das Drama, um aufgeführt werden zu können, eine gründliche Bearbeitung.

Als Erster trat Johann Friedrich Schmidt im Jahre 1777 mit einer Bearbeitung unter dem Titel „Hermannide, oder die Räthsel. Ein altfränkisches Märchen in fünf Aufzügen“ auf[227]).

Wie schon aus dem Titel zu ersehen, hatte Schmidt die Handlung aus dem Orient in das germanische Altertum verlegt. Der Schauplatz ist die Residenz der fränkischen Könige am Rhein. Die ganze Verwirrung, welche die Bardenpoesie in die Überlieferungen aus keltischer, germanischer und nordischer Vorzeit gebracht hatte, ist hier beibehalten. Als Radulph (Kalaf) die schöne Hermannide (Turandot) zum ersten Male sehen soll, ruft er: „Ihr Druiden, geweihte Diener der Götter; Ihr Barden, Sänger des großen Teuts, Sänger des Ahnherrn Hermanns; ihr alle, welchen Hermannide ihre Räthsel enthüllen wird, steht mir bey!“ So ist Alles in germanische, oder besser gesagt, bardische Verhältnisse übertragen. Das Räthsel vom adriatischen Löwen ist jetzt gewendet auf den Adler Deutschlands[228]).

Am Gang der Handlung hat Schmidt nichts geändert, nur die Vorgeschichte ist vereinfacht worden. Wol aber hat der Bearbeiter gleich im Anfang einen höchst ungeschickten Zusatz gemacht, einen Prolog. Er läßt eine Priesterin der Reha, der Schutzgöttin der Franken, flehen für Clodios (Altoums) und Hermannidens Glück. Ein Feuer, das vom Himmel fällt, meldet ihr die Erhörung ihrer Bitte. Und nun sieht sie in einer Vision nicht nur die vergangenen Ereignisse, sondern auch die Zukunft. So wird dem Stück alle Spannung genommen, und außerdem hören wir die Vorgeschichte zweimal: Kein beliebiger fremder Fürst, sondern Clodio selbst, Hermannidens Vater, hat in jugendlicher Eroberungslust einst Merwig (Timur) und Radulph von Thron und Land vertrieben. Dann hat Radulph sich eine Zeit lang unter dem Namen Hugo bei der weisen Sachsenkönigin Amalberga (Adelma), einer Witwe, aufgehalten, die für ihn in Liebe entbrannte. Aber auch sie über-

zog Clodio mit Krieg und führte sie als Gefangene mit sich fort. Und nun folgt die Handlung, wie in Gozzis Turandot.

Auf Charakterzeichnung ist nicht viel Kunst gewandt; nur die beiden weiblichen Hauptfiguren, Hermannide und Amalberga, sind verändert worden; unendlich roher erscheinen sie jetzt.

Hermannide ist in ihrer Verachtung der Männer genau so launisch, wie ihr italienisches Vorbild. „Mir gab die Natur das Gefühl der Liebe nicht; nicht Unterwürfigkeit unter den Mann. Frey ward ich gebohren, frey und unabhängig will ich leben und sterben. Der Himmel verlieh mir Reize, die ich nicht achte; aber tiefforschenden Geist, der mein einziger Stolz ist: diesen einem Manne zu unterwerfen, wäre Tod für mich.“ Natürlich hat für Hermannide, die ihre Schönheit so gering schätzt, auch der mächtige Bühneneffekt der Entschleierung beim dritten Rätsel wegfallen müssen. — Als ein wahres Scheusal erscheint die Prinzessin im vierten Aufzuge dem alten König Merwig und dem Barden Bolan (Barak) gegenüber. Schon durch die Art der Waffen, mit denen die beiden Greise getötet werden sollen, wird die Scene barbarisch.

Hermannide (mit Wuth): „Ich bin der Kühnheit satt. Druiden, haut sie nieder: Tod den beyden Alten!“ — Die Druiden erheben die Opferbeile, worauf Merwig in ein „ängstliches Geschrey der leidenden Natur“ ausbricht.

Der Herrin gibt die Sklavin an Rohheit nichts nach. Während Gozzis Adelma, um den Namen des Unbekannten zu erfahren, der Prinzessin den Rat gibt, „Kunst und List“ zu gebrauchen und „weder Gold noch Edelsteine“ zu sparen, will Amalberga den Namen durch „Kunst und Martern“ entdecken und „weder Geschenke, noch Drohungen“ sparen.

Aber Eines muß man doch anerkennen: Consequenz ist in diesen Staatsaktions-Charakteren. Bis zum Schluß bleiben sie sich treu. So schmilzt Hermannide nicht wie Turandot zuletzt in weicher Liebe hin, sondern stürzt sich wild zu des Prinzen Füßen: „Unwiderstehlicher! Furchtbarer! Erster der Schöpfung!

Unterjoche dein Weib!“ — Und Amalberga erlangt nicht großmütig Krone und Reich zurück, sondern sie tötet sich: „Radulph, im Tempel solltest du mich erwarten, die Königinn wieder finden. Sieh', so zerbricht die Sklavinn ihre Fesseln. (Sie ersticht sich.) Findest du nun die Königinn wieder? Bringt mich fort. (Die Druiden bringen sie fort.)“

Alles Komische ist aus dem Stück entfernt worden. Sämmtliche vier Masken sind vereinigt in der einen Figur des wortkargen Druidenvorstehers Drogon, der natürlich eine sehr seltsame Rolle spielt, weil ja die vier Masken, die er vertritt, als Vertreter zweier sich befehdenden Parteien sich in zwei Gruppen teilen.

Der Stil in Schmidts Bearbeitung ist wild, hastig, abgerissen. Die Personen reden gern von sich selber in der dritten Person, was ihnen Würde geben soll; in den Monologen finden sich zahlreiche Anreden an die eigne Person. Und da in abgehetztem Tempo die widersprechendsten Gefühle zum Ausdruck gebracht werden müssen, so ist von asyndetischer Häufung kurzer Sätze, von heftigen Ausrufen und dem Widerruf des eben Gesagten der weitestgehende Gebrauch gemacht. Vom dritten Aufzug an beginnt der Bearbeiter sein Original in der rücksichtslosesten Weise zu verkürzen; so hastig wechseln nun die Stimmungen, daß keine mehr rein zum Ausdruck gelangt. Liebe, Haß, Wildheit, Seelenadel, kindliche Anhänglichkeit, Alles äußert sich manierirt, übertrieben. Endlich am Schlusse scheint ihm gänzlich die Lust ausgegangen zu sein. Ganze Scenen sind hier in einem oder zwei Sätzen abgethan, das Original ist bis zu epitomatischer Kürze verstümmelt.

Diese seltsame Erscheinung findet bei genauerer Untersuchung ihre genügende Erklärung. So sehr nämlich das durchaus veränderte Kostüm eine freie Behandlung des originalen Wortlautes forderte, und so sehr Schmidt auch von dieser Freiheit Gebrauch gemacht hat, so erkennt man doch aus mannigfachen wörtlichen Übereinstimmungen, daß Schmidt nicht durch

Gozzis Original, sondern durch die Übersetzung von Werthes zu seiner Bearbeitung angeregt worden ist[229]). Selbst wo Werthes vom italienischen Text abweicht, wie in dem Zusatz „das glühende Leben", folgt ihm Schmidt. Da nun der erste Band der Übersetzung erst im Jahre 1777 erschienen war und Schmidt um die Mitte desselben Jahres mit seiner Umarbeitung fertig sein wollte, so ist seine Flüchtigkeit am Schluß der Arbeit mit seiner Eile erklärt.

Zu dieser Eile aber hatte Schmidt guten Grund. Es war nämlich nach dem Muster, welches zwei Jahre früher Schröder in Hamburg gegeben hatte, für das Jahr 1777 von der K. K. Theatral-Hof-Direktion zu Wien ein Preisausschreiben für Originalschauspiele erlassen worden[230]). Entscheiden sollte einzig die Bühnenwirksamkeit, die „Rücksicht auf unser Theater und Publikum". Um diesen Preis nun, der in der unverkürzten Einnahme der dritten Aufführung des betreffenden Stückes bestand, wollte sich auch Joh. Friedr. Schmidt mit seiner „Hermannide" bewerben Und er errang am 15. Okt. 1777 den Sieg.

Diese Wiener Concurrenz hat denn auch wol zum großen Teile die Eigentümlichkeiten der „Hermannide" bedingt. Denn wenn Originalstücke verlangt waren und Schmidt nur eine Bearbeitung lieferte, so mußte er sich die Berechtigung zum Wettbewerb durch eingreifende Veränderungen des Originals schaffen. Und daß er gerade das deutsche Kostüm wählte, dazu veranlaßte ihn vielleicht die Erinnerung an eine Bestimmung des Hamburger Preisausschreibens von 1775: „Auch dünkt uns, daß wir es, ohne Tadel zu besorgen, äußern dürfen, daß es uns sehr angenehm sein würde, wenn ganz fremde und sehr wenig bekannte Sitten und Gebräuche anderer Nationen mit deutschen vertauscht würden. Wir leugnen es nicht, daß wir eine solche Verpflanzung einer sonst übrigens getreuen Übersetzung vorziehen würden"[231]).

Lange konnte sich die „Hermannide" nicht auf der Bühne erhalten; die Bardenpoesie überlebte sich schnell. Aber im Jahre ihrer Entstehung und im Folgejahre wurde sie vielerorten gegeben, so z. B. in München[232]). In Wien „erwarb sie ihrem Verfasser vielen Ruhm"[233]). In Berlin wurde sie am 25. und 27. September 1777 gespielt und „auf vieles Begehren" auch am 30. September[234]). Doch waren die Urteile hier sicherlich geteilt[235]). Auch Schröder in Hamburg wollte die „Hermannide", aber wieder als „Turandot", geben. Ja, er wollte große Summen für die Ausstattung und ein Schlußballet „die Hochzeit des Calafs und der Turandot" daran wenden. Aber er besann sich und schrieb am 1. April 1778 bei ruhigerer Überlegung an Gotter: „Als Trauerspiel möcht ich nicht 50 Rthlr. dran wenden"[236]).

Eine Pause von 22 Jahren trat ein, Gozzis „Turandot" schien diesseits wie jenseits der Alpen vergessen zu sein, als eine neue Bearbeitung erschien: „Die drey Räthsel. Tragikomödie in fünf Aufzügen, nach Carlo Gozzi von Friedrich Rambach Professor in Berlin. Leipzig, 1799.

Rambach hat alles Wesentliche, Scenenfolge, Personennamen, Kostüm, Charaktere, so gelassen, wie wir sie bei Gozzi finden. Und da er noch obendrein durchaus auf der Übersetzung von Werthes fußt, so ist sein Verdienst nur gering. Wenn Schmidt verkürzte, so verlängert und verwässert Rambach ins Große. Die langen Erzählungen im Anfang des Stückes hat er in Fragen und Antworten aufgelöst und dadurch auf beinahe das Doppelte anwachsen lassen, ohne sie dadurch interessanter zu machen. Der Dialog, der bei Gozzi oft pathetisch, pointirt, mit Refrains geschmückt ist, wird bei ihm zu behaglicher Unterhaltung, bisweilen von Iffland'scher Breite.

Einen guten Gedanken hat Rambach gehabt. Der Abscheu Turandots gegen die Männer erschien ihm zu unmotivirt, der Drang nach Freiheit nicht weiblich genug. Er gibt ihr daher das Gefühl für ihren Wert als tieferen Beweggrund,

indem er sie sagen läßt (S. 55): „Bruderlos bin ich des Reiches Erbin; und sie buhlen um den Thron, die mir Liebe lügen".

Sonst hat sich Rambach besonders die Ausarbeitung der komischen Scenen angelegen sein lassen, ohne aber selber die geringste Komik zu besitzen. Er meinte die italienischen Masken dadurch dem deutschen Volke näher zu bringen, daß er sie als Weltbürger mit europäischer Bildung den handelnden Personen, Chinesen und Tartaren, gegenüber stellte. So sagt Pantalon, der Venetianer, bei Gozzi-Werthes: „Wenn ich diese Historie zu Venedig erzählte, so würde man zu mir sagen: Ey, Herr Windbeutel, Herr Aufschneider, Herr Lügendrescher, macht doch so was die Ammenkinder weiß".

Bei Rambach sagt Pantalon, der Europäer, der Ratgeber vieler Fürsten: „Wenn meine Autobiographie in Tübingen gedruckt erschienen seyn wird, so werden sie in Europa schreyen: Das sind unerhörte Lügen! Aber die mich kennen, wissen wohl, daß ich besser unterrichtet bin, als Sir Staunton" [237]).

Rambachs „drey Räthsel" fanden wenig Beachtung, denn zwei Jahre nach ihrem Erscheinen entstand schon diejenige Bearbeitung, welche der „Turandot" Gozzis, wenn auch nur für kurze Zeit, einen Platz auf der deutschen Bühne sicherte, die Bearbeitung von Schiller [238]).

VI.

Im September 1801 hatte Schiller seinen Freund Körner besucht und war um manche Erfahrung und manche Enttäuschung reicher nach Weimar zurückgekehrt. Er gedachte sich dann der Arbeit an seinem „Warbeck" zuzuwenden, aber Verstimmung und Krankheit hinderten ihn daran. Da entschloß er sich, um die Zeit nicht ungenützt verstreichen zu lassen, zunächst eine kleinere Arbeit vorzunehmen, „einen alten Vorsatz [239])

auszuführen", wie er selber sagt. Er bearbeitete nämlich Gozzis „Turandot", „für die deutsche Bühne ein neues und interessantes Theaterstück". Mit rechter Freude ging er Ende Oktober ans Werk und beendete die Arbeit trotz mannigfacher Unterbrechungen, trotz häuslichen Misbehagens und Krankheit noch vor Ablauf des Jahres, am 27. December. Obwol der Dichter nur vertrauten Freunden sein Vorhaben mitgeteilt hatte, erfuhr man doch früh auch außerhalb Weimars von der Sache. Böttiger muß wol nach Dresden darüber berichtet haben, und nach Berlin an ihren Gatten schreibt am 20. December Caroline Schlegel: „Schiller bearbeitet ein Stück von Gozzi. Seine Hand wird schwer darauf liegen" [240]).

Die Absichten, welche Schiller mit dieser Bearbeitung hatte, wollte er ursprünglich in einer Vorrede aussprechen [241]). Doch blieb sie ungeschrieben. Wir können uns daher nur an das Programm halten, welches Schiller in einem Brief an Körner aufstellt [242]): „Ob ich gleich an der Handlung selbst nichts zu ändern weiß, so hoffe ich ihm doch durch eine poetische Nachhilfe bei der Ausführung einen höheren Werth zu geben. Es ist mit dem größten Verstand componirt, aber es fehlt ihm an einer gewissen Fülle, an poetischem Leben. Die Figuren sehen wie Marionetten aus, die am Draht bewegt werden; eine gewisse pedantische Steifigkeit herrscht durch das Ganze, die überwunden werden muß."

Schiller legte die Prosa-Übersetzung von Werthes zu Grunde und wandte sein Hauptaugenmerk auf bessere Ausarbeitung der Charaktere und auf poetischeren Ausdruck. Denn das erkannte er gleich, daß der ärgste Feind für Gozzis Phantastik die Prosa sei; und so wählte er denn, obwol er eben erst an den Bühnen zu Dresden und Leipzig schlimme Erfahrungen bezüglich der Deklamation gemacht hatte, den fünffüßigen Jambus. Da mußte denn nun freilich gar Manches am sprachlichen Ausdruck geändert werden, aber doch bei Weitem nicht so viel, als man von vornherein bei der Versificirung

eines Prosawerkes erwarten sollte. Denn so platt auch Manches bei Werthes klingt, einige Stellen waren doch dem Übersetzer recht gut gelungen. Das äußere Rüstzeug zum Poeten, sprachliche Gewandtheit und Sinn für Wohllaut, hatte er; das hatte ihm auch Schiller bereitwillig zuerkannt[243]). Und da nun, wie oben ausgeführt ist, die Verse Gozzis der Übersetzung hie und da jambischen Rhythmus gegeben haben, so wird man sich nicht wundern, daß Schiller sich oft eng an seinen Vorgänger anlehnen konnte. Eine ziemlich große Anzahl ganzer Verse — Alles in Allem etwa fünfzig[244]) — sind wörtlich aus der Übersetzung herübergenommen. Und an sehr vielen Stellen waren die freien Jamben bei Werthes leicht in strenge Fünffüßler zu verwandeln. So lautet die Übersetzung, S. 223:

Süsseste Hofnung meines Herzens!
Ein neues Opfer ist für dich bereit,
Und eilt die Rähtsel aufzulösen.
Sey gütig gegen mich.
Doch, Barack, sage mir, doch werd'
Ich wenigstens im Divan eh' ich sterbe
Das Urbild selbst von dieser Schönheit sehn?

Schiller schreibt 462 ff.:

Pfand meines Glücks und meine süße Hofnung!
Ein neues Opfer ist für dich bereit,
Und drängt sich wagend zu der furchtbarn Probe.
Sei gütig gegen mich — Doch Barak sprich!
Ich werde doch im Divan, eh ich sterbe,
Das Urbild selbst von diesen Reizen sehn?

Auch sonst wurde Schiller durch den Wortlaut bei Werthes beeinflußt. So ist es auffällig, daß er das Edikt (1080 ff.) in — wenn auch nicht streng durchgeführten — Alexandrinern abgefaßt hat. Doch findet man leicht die Erklärung darin, daß Schiller den ersten Vers:

Es kann sich jeder Prinz um Turandot bewerben

wörtlich aus der Vorlage herübergenommen hat. Auch hat

der Alexandriner an sich schon etwas Altmodisch-Curiales, wenn man ihn so feierlich einherschreiten läßt, wie es Goethe im „Faust", zweiter Teil, vierter Akt, thut[245]).

An dem Bau des Stückes hat Schiller nicht gerüttelt. Die Akt- und Sceneneinteilung blieb wie bei Gozzi. Nur im vierten Aufzug hat er ein paar geringfügige Veränderungen vorgenommen. Daß bei Gozzi in der zweiten Scene Adelma ihre wichtigen Nachrichten in Gegenwart des gefangenen Greisenpaares Timur und Barak erzählte, war ungeschickt. Schiller teilt daher diese Scene in zwei gesonderte Auftritte und läßt in dem ersten die beiden Alten ins Gefängnis führen und erst dann, als die Frauen allein sind, Adelma reden.

Eine Scene des vierten Aufzugs mußte Schiller ganz ausfallen lassen. Unter den verschiedenartigen Versuchen, Kalaf das Geheimnis seines Namens zu entreißen, ist auch der des Truffaldin, der eine Mandragora-Wurzel zu Hülfe nimmt und aus den Bewegungen des schlafenden Prinzen Buchstaben für Buchstaben den Namen finden will. Rambach hatte in seiner Bearbeitung diese Scene ausgeführt und den Namen „Gixpix" eingesetzt. Schiller erkannte sehr richtig, daß eine solche Scene bei jeder Aufführung eine neue originelle Gestalt durch Improvisation erhalten und der lächerliche Name jedesmal neu erfunden werden müßte. Er ließ daher in seiner poetischen Bearbeitung dieses Intermezzo aus; ob die Scene jemals von einem deutschen Schauspieler improvisirt worden, ist unbekannt.

Noch eine Verbesserung nahm Schiller im vierten Aufzuge vor, nämlich in jener glänzenden Scene zwischen Adelma und Kalaf, welche Paul de Musset[246]) mit Recht eine vortreffliche Mischung von Zartheit und Leidenschaft nennt, que Gozzi pouvait mieux exprimer qu'un autre, étant plus habitué à recevoir des déclarations d'amour qu'à en faire. In dem Aufbau dieser Scene ist bei Gozzi offenbar ein Fehler, der die Wirkung sehr beeinträchtigt. Wenn nämlich die falschen Aussagen der Adelma

so stark auf Kalaf wirken sollen, daß dieser, sich gänzlich vergessend, seinen eigenen Namen verrät, so durfte dieser Höhepunkt der Scene erst dann erreicht werden, wenn Adelma ihr letztes Mittel angewandt hatte. So behandelt auch Schiller diese Scene. Adelma wirkt, wie bei Gozzi, langsam auf das Gemüt des Prinzen. Durch die Erzählung ihres Schicksals erregt sie sein Mitleid, durch stockende Rede bereitet sie ihn auf eine unerhörte Botschaft vor, um endlich klar und unverhohlen die siegende Lüge auszusprechen, Turandot habe Kalafs Wächter gedungen, ihn zu morden. Dann ist es zu erklären, wie der gequälte Jüngling „mit dem Ausdruck des innigsten Leidens" in die Worte ausbricht: „O Timur! Timur! Unglückselger Vater! So muß dein Kalaf endigen!" — Gozzi hat diese Wirkung bei Weitem nicht erreicht. Schon nachdem Adelma die ganz unbestimmten Andeutungen gemacht: „Unglücklicher! Sie wissen nicht, wo Sie sind . . . wie weit die Macht der Unmenschlichen sich erstreckt . . . Zu welcher Höhe Betrug, Verrähterey und Hinterlist getrieben sind", ruft Calaf: „O unglückseliger Calaf! . . . Timur! . . . mein Vater! . . . Dies ist der Beystand, den du noch von mir erhältst." Aber Adelma hat ihm noch lange nicht Alles gesagt. Weitläufig beschreibt sie ihm die Prinzessin Turandot, welche an der Lösung seines Rätsels verzweifelt: „Wahnsinnig schweift sie umher; wie eine Hündin bellt sie, schlägt, zerkrazt sich, heult. Grasfarb ist ihr Gesicht; blutroht und schielend die aufgeschwollnen Augen; die Stirne Mitternacht." Und endlich erst — für die künstlerische Wirkung viel zu spät — bringt sie die Verläumdung: „Es haben einige von ihren treuen Eunuchen den Befehl, Sie heimlich zu ermorden."

Sehr angelegen ließ sich Schiller die Vertiefung der Charaktere, besonders des weiblichen Hauptcharakters sein. Bei Gozzi entspringt Turandots ganzes Handeln, da sie kein edleres Motiv hat, aus Laune; sie hegt gegen die Männer nur deshalb Abscheu, weil diese ihre Freiheit bedrohen. Und wenn

sie nun ihren Eigensinn gar bis zu dem Punkte treibt, daß sie die Bewerber, welche ihr an Geist nicht gleich sind, töten läßt, so ist das bei solchen Motiven nichts anderes als Grausamkeit, die bei Gozzis Turandot sogar bisweilen in wilde Raserei ausartet. Daß ein solches Weib dennoch so vielen fremden Prinzen begehrenswert erscheint, das mag man sich erklären aus der göttlichen Schönheit, mit welcher Turandot ausgestattet ist. Daß aber die Prinzessin am Schlusse des Dramas wahre Liebe empfindet, das ist unmöglich. Sie kann entweder nur widerwillig unterliegen, oder aus reiner Laune einem Manne ihre Hand schenken.

Dem gegenüber hat nun Schiller vertieft und besser motivirt. Wenn Turandot am Schlusse des Stückes wirklich lieben soll, muß ihre Handlungsweise anders erklärt werden als bei Gozzi. Und dahin geht in der That Schillers Bemühen.

Turandot weiß bei ihm, wie niedrig in ihrem Lande die Stellung des Weibes ist:

> Ich sehe durch ganz Asien das Weib
> Erniedrigt, und zum Sclavenjoch verdammt,
> Und rächen will ich mein beleidigtes Geschlecht
> An diesem stolzen Männervolke, dem
> Kein andrer Vorzug vor dem zärtern Weibe
> Als rohe Stärke ward[247]).

Gegen solches Loos bäumt sich natürlich ihr Stolz auf; aus ihrem Gefühl für Weibeswürde erwächst ihre Handlungsweise, ihr Drang nach Freiheit. Den verhaßten Männern gegenüber, welche sie ohne Ausnahme für übermütig und unedel hält, fühlt sie sich als Vertreterin ihres ganzen Geschlechts; sie faßt ihr Thun wie eine Mission auf. Gab ihr doch die Natur selbst die Waffen für den Kampf, ihre Schönheit und ihren Scharfsinn, die sie jetzt jedem Freier zum Verderben enthüllt[248]).

Man kann bei einem so wol motivirten Verfahren die Folgen desselben, nämlich die Hinrichtung der Freier, nicht einfach als grausam bezeichnen. Turandot hat früher allen Bewerbungen ihr Nein entgegengesetzt; das blutige Edikt ihres Vaters hat sie erst veranlaßt als letztes Mittel, sich ihrer Freiheit zu erwehren. Ja, man sieht sogar bei Schillers Motivirung Eines voraus. Wenn die ganze Handlungsweise der Prinzessin gegründet ist auf ihren Stolz gegenüber dem unedlen Männergeschlecht, so wird einst ein edler Mann, welcher Turandot gleich ist an Geist und darum ihren Wert begreift und achtet, ihren Stolz in Liebe verkehren. Diesem Zauber erliegt Turandot schon in der ersten Minute, und es kostet sie Kampf, zu widerstehen.

„Des Stolzes und der Liebe Streit" (V. 1486) war für Schiller die Hauptsache, nicht mehr die Äußerlichkeiten der Märchenhandlung. Und zu dieser Verinnerlichung des Conflictes hat ohne Zweifel Moretos El desden con el desden beigetragen, das Schiller nach Gozzis Bearbeitung als „Die philosophische Prinzessin" in Werthes' Übersetzung fand.

Zahlreiche Einzelheiten lassen Schillers Bestreben, aus der herzlosen, launenhaften Märchenprinzessin ein hochherziges Weib zu machen, deutlich erkennen. Wie er das Grundmotiv ändert und ihr dadurch statt der Laune ein berechtigtes, nur mit unweiblicher Härte durchgeführtes Princip des Handelns gibt, so nimmt er ihr auch die abstoßende Härte, die Grausamkeit und Raserei. Sorgfältig wird das Wort „grausam" vermieden.

V. 217 schreibt: Mein Weib hat eine Tochter, die im Serrail die Grausame bedient.

Sch. 318ff.: Mein Weib hat eine Tochter, die unglaubliches Von ihrer schönen Königin berichtet.

V. 219 lauten die Abschiedsworte des sterbenden Prinzen von Samarkand: Ich sterbe gern, weil ich die Grausame nicht besizen kan.

Sch. 360 f.: Gern und freudig sterb ich,
Da ich die Liebste nicht besitzen kann.

Und auch sonst wird Turandot nicht in ihrer leidenschaftlichen Wildheit wie bei Gozzi dargestellt.

W. 214: Sie lag dem guten Vater oft mit Bitten an; allein umsonst. Die Viper wurde krank vor Wuht, zum sterben krank.

Sch. 236 ff.: Die Kunst der Thränen und der Bitten Macht
Erschöpfte sie, den Vater zu bewegen,
Doch unerbittlich blieb der Kahn.

W. 273 sagt Calaf: Hast du den Zorn von Turandot im Divan, und ihren Wahnsinn gegen mich, und ihre Verzweiflung nicht gesehn?

Sch. 1746 f.: Hättest du
Ihr Leiden, ihren wilden Schmerz gesehn!

Nur wenn ein Beteiligter in Erregung das Verfahren der Prinzessin verurteilt, dann fallen harte Worte; ja, bei solcher Gelegenheit erlaubt sich Schiller sogar, das Original noch zu überbieten. „Tigerherzige" wird Turandot dann genannt (380), „Löwin" (475), „Furie" (499, 2289), „Tyrannin" (2129), „Tigerin" (2207). Doch selbst in diesen charakteristischen Fällen, wo eine Übertreibung sehr glaubhaft und wirkungsvoll ist, zeigt sich Schiller dennoch um seine Heldin besorgt. So legt er, als freien Zusatz zum Original, dem Barak V. 321 ff. die Worte in den Mund:

Ein Tiger ist sie, diese Turandot,
Doch gegen Männer nur, die um sie werben.
Sonst ist sie gütig gegen alle Welt.

Statt der Grausamkeit ist bei Schiller der hervorstechendste Charakterzug der Turandot der Stolz.

Das zeigt zum Beispiel eine solche Änderung wie W. 244 Zelima: Drey leichte Rähtsel und Lebwohl Grausamkeit.
Sch. 985: Drei leichte Räthsel denn und Stolz fahr hin!

Ja, noch ausdrücklicher hören wir es W. 217: Turandot

Dieſer Stolz macht di
äußert ſich in dem Beſorgt
1503), er ſteigert ſich in le
zum Haß. Aber auch dann
grundes willen. Und neben
tief im Grund der Seele die
Turandot erſt von Schiller
minder beredten Ausdruck g
Hörer auch von dieſer ſanfte
zu überzeugen, hat Schiller e
Dialog vorgenommen, in der e

Bei Gozzi wird Turand
König iſt, einen Augenblick g
innert ſie ſich ihrer Niederlage
der zur Härte. Schiller dag
dem Mitleid Worte; die Grö
eigenen Schmerz zum Schweig
Schillers iſt es, daß beim
Bettlergewand Turandot die
ſpricht, welches Kalaf ihr geſt

— O der Bejammernswür

Natürlich folgt dann, wenn Turandot in stilles Sinnen versinkt, auch nicht wie bei Gozzi der erneute Angriff auf Barak. Schiller läßt vielmehr den letzteren, da er die Prinzessin so ganz verwandelt sieht, mit ernster Mahnung sie um Gnade für Timur anflehen. Und wie mit dieser Bitte sich auch die der Zelima vereinigt, da kann Turandot, anstatt wie bei Gozzi in erneute Wut auszubrechen, die hereintretende Adelma nur empfangen mit den Worten: „Hilf mir . . . ich bin entwaffnet.“ Erst die falsche Freundin muß ihren Stolz von Neuem stacheln.

So hat eigentlich schon in dieser Scene die Liebe den Sieg über den Stolz davongetragen. Gewaltsam muß jetzt Turandot die sanfteren Gefühle unterdrücken, oder richtiger, durch Adelma unterdrücken lassen. Denn Adelma ist vom vierten Aufzuge an bei Schiller die einzige selbständig handelnde Person; Turandot ist widerstandslos der Liebe erlegen, nur zeitweilig fühlt sie noch den fressenden Schmerz verletzter Eitelkeit, der sorgfältig von Adelma genährt wird. Ihr unnahbarer Stolz aber ist gebrochen. Bei Gozzi war Turandot ein Mann, bei Schiller ist sie ein Weib geworden. Das zeigt besonders ihr Monolog im vierten Auftritt des vierten Aufzuges. Während hier Turandot bei Gozzi noch immer die Götter um Sieg anfleht, damit sie auch fernerhin im Genusse ihrer Freiheit das schändliche Geschlecht der Männer verachten könne, ist diese Verachtung bei Schiller längst durch Kalafs edles, kühnes Wesen besiegt worden. Turandot ist ratlos, nur Adelmas abwägender Verstand und Geschäftigkeit spricht aus ihren Worten.

Dieses Schwanken und endliche Unterliegen hat Schiller sorgfältig vorbereitet, indem er ein Motiv, das Gozzi leise anschlägt, mehr herausarbeitete. Schon der italienische Dichter läßt Turandot beim ersten Anblick Calafs „Mitleid“ empfinden; aber er nützt diese Erfindung nicht aus. Hie und da tönt sie wol wieder an, aber ohne einem bestimmten Zweck zu dienen. Ja, Turandot selbst vergißt ihre anfängliche Rührung später

im vierten Aufzuge ist, wie n
Turandots Seele entschieden,
beseitigt. Und nach einer Ze
das eben eingestandene Gefühl
flusses von außen erwehren k
und dem endlichen Siege der
Prinzen bekennen:

Um meinem eignen Herz
Schenk ich mich euch —
Im ersten Augenblick, da

Natürlich durfte ein so ge
unwürdigen Manne schenken; wei
höheren Wert verlieh, so mußte
Sphäre rücken. Turandot mußte
mehr schätzen können, als nur
„edlen Anblick". So läßt denn
einen König gekleidet, sondern ,
Heldenstaat" (123 f.) erscheinen.
nur die hohe Sinnesart verrät
sind Kalafs Reden gleich in de
einst an denen, die ihm Unrecht t
sondern „durch tapfre That sein
Recht auf Abenteuer ist er aus
es aus, daß er sein wertloses L

der Furcht, es zu verlieren, seinen Namen verrät. So sehr hat ihn die Liebe zu dem stolzen Weibe verwandelt.

Gerade diesen Wandel in Kalafs Empfinden betont Schiller weit mehr als Gozzi. Auch er läßt, als zum ersten Male von Turandots stolzer Sinnesart die Rede ist, den Prinzen in jugendlichen Zorn über solche unnatürliche Härte ausbrechen. Dann aber weicht er in vielen Punkten von Gozzi ab. Der italienische Dichter zeigt uns den Helden gleich nach dem Anblick von Turandots Bildnis von glühender Liebe ergriffen. Kalaf kann sich daher mit Recht, schon bevor er die Prinzessin zum ersten Mal gesehen hat, bezeichnen als Einen, „der von Liebe blind sich selber nicht mehr kennt, nur von geheimer Macht wer weiß wohin sich fortgerissen fühlt“ (W. 242). Und leidenschaftliches Begehren, glühende Sinnlichkeit spricht aus seiner ersten Anrede an Turandot (W. 246).

Anders motivirt Schiller. Bei ihm hört Kalaf von der Werbung um die Prinzessin wie von einem Abenteuer. Lieben kann er dieses seltsame Weib, ehe er es gesehen, noch nicht. Nur die Gefahr lockt ihn mit Zauberkraft an, und der Preis läßt ihn sein wertloses Leben an die Probe setzen. „Ich muß in mein Verhängniß gehen“, sagt er (524).

Ich habe hier kein Wählen und kein Wollen!
Unwiderstehlich zwingend reißt es mich
Von hinnen, es ist mächtiger als ich. (956 ff.)

Selbst als er Turandot gegenübersteht, spricht er kein Wort von Liebe. Er sagt ihr offen, daß nichts als die Gefahr ihn anzieht, die er bestehen will, wie der Kaufmann den Seesturm, wie der Held die eitlen Kämpfe um Ruhm. Nicht als schmachtender Liebhaber steht er vor Turandot, sondern er zeigt sich ihr in der ersten Stunde als der selbstbewußte Mann, vor dem ihr Stolz sich beugen muß:

Die Schranken
Sind offen für den Würdigen — Ich bin
Ein Prinz, ich hab ein Leben dran zu wagen.

vertieft. An dem Bau der
ſtatt der immer gleich laune
der ſich gleich bleibenden
Stolzes und der Liebe Streit

Es iſt oben darauf hin
Heldin einen edleren Beweggr
und erſt nach und nach au
den Haß im Streit mit der
Kalafs Liebe erſt allmählich
Hauptſcene des Dramas ſind
wickelt. Je mehr Turandots
Kalafs Liebe. Drei Phaſen
Kampf.

Im Anfange fühlt die Pr
wie Liebe. Aber ſie bezwing
Mann, das iſt für ſie Grund
entgegenzuſetzen.

Durch die Siege im Rä
ihr immer mehr überlegen.
ihren Stolz, der ihre kaum en
Liebe jählings in Haß verwa

Und endlich nützt Kalaf
Da Turandot

Der Leidenschaft Turandots entsprechend entwickelt sich diejenige des Prinzen.

Er tritt, wie gezeigt ist, in die Schranken wie zu einem Turnier, in welchem um hohen Preis auf Tod und Leben gekämpft werden soll. Und die schöne Gegnerin hat man ihm als herzlos geschildert. Da hört er mit Bewunderung aus ihrem eignen Munde den Beweggrund ihres Thuns. Und nun liegt ihm nur das Eine am Herzen: sich ihrer wert zu zeigen.

In dem geistvollen Spiel, welches sich dann entwickelt, flammt schnell seine Liebe auf. Er erkennt den Wert dieses seltenen Weibes und will nicht nur den Besitz, sondern die freiwillige Liebe desselben erringen. Schon die Lösung des zweiten Rätsels birgt diese Erklärung in sich.

Und schließlich hat er gesiegt; er könnte fordern, daß Turandot die Seine werde. Aber so wertlos ist ihm ihr Besitz ohne ihre Liebe, daß er nicht nur sich seines Rechtes begibt, sondern sogar noch einmal ein neues Rätselspiel auf Tod und Leben eingeht.

So sehen wir vor unsern Augen die Liebesleidenschaft entstehen und wachsen. Wir glauben an sie, sobald wir von ihr hören (1754, 3237 ff. u. ö.), auch wenn der Prinz sie im Verlauf des Stückes nicht mehr so bethätigt, wie im zweiten Aufzuge. Denn das bringt ja die Handlung mit sich, daß Kalaf sich im Folgenden wesentlich passiv verhält. Der weitere Kampf muß in Turandots Seele ausgefochten werden, und wie hier Schiller den Sieg herbeiführt, ist oben gezeigt worden.

So viel Sorgfalt wie auf die Ausarbeitung der beiden Hauptcharaktere hat Schiller selbstverständlich auf die übrigen nicht verwenden können. Doch finden wir auch hier manche kleine Züge, die sich als Änderungen oder Zusätze darstellen.

Der Kaiser Altoum ist bei Schiller wie bei Gozzi als recht schwach charakterisirt; ja, Schiller potenzirt die Haltlosigkeit noch, macht aus dem „guten Alten“ (W. 215)

ſondern er beklagt den folgenſch
Fluch der Völker eingetragen, m
denn als eine Schuld. Im Ga
Schiller parodiſtiſcher aufgefaßt a
die reſpektloſen Miniſter beſſer pa

Die beiden Sklavinnen ſind
geblieben, doch konnte Schiller ſie
verwenden. Wenn bei ihm in
Liebe ſich ſtreiten, ſo ließ er Adeln
ſtacheln, Zelima der Liebe das W
der beiden Vertrauten ſollen die
in der deutſchen Bearbeitung fühl
Adelma ſelbſt ein ſtolzeres Weſen a
liebenswürdiger geworden iſt, iſt ſel
zug, zweite Scene.).

Adelma betont bei Schiller w
königliche Abkunft. „Ein königlic
ſagt ſie (1589); und als in der
Aufzuges Kalaf ihren Worten nic
ſie ſich wieder auf ihre hohe Abku

Der Unbekannten konntet ih
Ihr kennt mich nun — De
Der Königstochter

sucht nach Freiheit; Kalafs Liebe soll ihr zu dieser verhelfen, auch wenn sie den Geliebten selbst nicht besitzen kann (W. 329 f.). Sie haßt Turandot nur als „die erste Ursach ihres Unglücks, den abscheuvollen Gegenstand ihres Elends“ (W. 323 f.).

Schiller fügt ein bedeutsames Motiv hinzu: nicht nur ihr eignes Schicksal will Adelma verbessern, sondern Rache nehmen an Turandot. Sie haßt die Feindin nicht nur als Ursache ihrer Sklaverei, sondern vor Allem als die Rivalin neben sich, der an Range Gleichberechtigten. Sie hat während des Rätselkampfes die Prinzessin eifrig beobachtet, und ihrem Scharfblick ist es nicht entgangeu, daß Turandot im Grunde ihres Herzens den Prinzen schon liebt und daß nur ihr Stolz noch dies Gefühl niederhält. Sie weiß, welchen Kampf die Prinzessin augenblicklich kämpft und daß die Entscheidung empfindlich sein wird, wie immer sie ausfalle. Aber sie weiß auch zugleich aus eigenem Erlebnis, daß, wenn der Stolz über die Liebe siegt, der Schmerz ungleich größer ist als umgekehrt. Wenn demnach ihre Eifersucht sie dazu treibt, den Sieg gerade auf jene Seite zu lenken, so genügt sie damit ihrem Bedürfnis nach Rache an der verhaßten Feindin. Wisse, daß ich „nur aus Haß gehandelt wie ich that“, sagt sie zur Erklärung ihres Thuns (3429).

Diese stärkere Betonung des Gefühls der Rache bevorzugte Schiller vielleicht um der poetischen Gerechtigkeit willen. Denn während Adelma im Märchen und in der Fiaba unverdientermaßen gar zu viel Unglück erfuhr, hat sie in der deutschen Bearbeitung eine Schuld auf sich geladen, die sie jetzt sühnt[250]).

Die zweite Sklavin, Zelima, die Grundehrliche, war, wie oben gezeigt ist, von Gozzi als etwas dumm und einfältig gezeichnet und hatte von Werthes das schnippische Wesen einer „Lisette“ dazu erhalten. Schiller legt vor Allem Herzensgüte in ihre Worte. Sie spricht es offen aus, daß sie bemerkt hat, wie Turandot für den Prinzen empfinde. Dadurch motivirt

Mit Klugheit die Entd

Die vorlaute Redeweiſe Z
Schalkheit gemildert (1526—31

Zelimas Eltern, Barak und
nicht eingehend charakteriſirt word
„marionettenhaft“ geblieben. A
Charakteriſtik gefallen, daß, währer
Anklagen gegen Turandots Grauſ
ſie in Baraks Reden ſtehen ließ.
den Eindruck eines polternden Gra
hie und da etwas übertreibt.

Den einzigen Charakterzug d
Stück von Bedeutung iſt, hat Sch
Unterhaltungsbedürfnis, welches ſ
dern zuſammenſetzt. Bei Gozzi ru
Herr . . . mein Herr . . .“, und Ski
nicht, ſondern ſtimmt mit ein: „Lie
Sie . . .“. Bei Schiller erregt dag
Herr! mein armer Herr!“ (529) g
Weibes, und ſie fragt neugierig: ,
alſo?“ Das iſt wichtig; denn ebe
im Serail, daß ihr Gatte mit dem
bekannt ſei, führt die Gattin

unter den vorliegenden Umſtänden ein ſehr ungünſtiges Licht auf den Erzieher fiel. Dementſprechend iſt auch der Dialog geändert, beſonders 347—355.

Es bleiben nur noch die Masken übrig, die in keiner anderen Fiaba von Gozzi eine ſo unbedeutende Rolle ſpielen wie in der „Turandot“. Zu beſonderer Geltung konnte Schiller ſie daher nicht bringen. Im Original ſind die Rollen des Pantalone und Tartaglia ausgeführte Proſarollen, hier hat Schiller ſich oft auf das einfache Verſifiziren beſchränkt. Die Partien des Truffaldino dagegen und des Brighella ſind nur ſkizzirt, ſo daß hier der deutſche Bearbeiter bei der Ausführung, wenigſtens in der einen Scene (II, 1), Zuſätze machen mußte.

Pantalon iſt ein „guter Alter“ (904), er redet nicht nach höfiſcher Art und Weiſe, ſondern einfach ſo, wie es ihm von ſeinem guten Herzen kommt, väterlich, vertraulich bis zur Reſpektloſigkeit (1262 ff., 898; 1794 ff.). Er iſt auch bei Schiller Venetianer geblieben (718), in Sorge und Unwillen ein rechter Mann des Volkes (716—740).

Ihm gegenüber iſt Tartaglia der Hofmann. Warum Schiller ihn mit Pantalon ſein Hofamt hat tauſchen laſſen, iſt fraglich, vielleicht damit nicht das Edikt (1080 ff.), welches jetzt Pantalon lieſt, unter Tartaglias Stottern unverſtändlich würde. Der Tartaglia iſt das Gegenbild zum Pantalon. Er redet immer nach dieſem, oft wiederholt er mit andern Worten das eben Geſagte. Aber ſeine Art zu ſprechen iſt ganz anders. Wenn Pantalon in ehrlichen Zorn ausbricht, ſo kann Tartaglia über das Unglück des Hofes nur jammern (748 ff.). Er iſt ein zimperlicher alter Herr, welcher ganz aufgeht in den Forderungen der Etikette; er liebt die Umſchweife und langen Reden (907—929), leicht kann man ihm „zu grad für dieſe falſche Welt“ ſein (1787 f.). Der kaiſerlichen Familie gegenüber iſt er äußerſt reſpektvoll, und es bedarf ungewöhnlicher Ereigniſſe, um ihn einmal „bittre Dinge“ ſagen zu laſſen. Solch einem „alten Meiſter“, wie ihn Kalaf (932) nennt, iſt

es naturgemäß unmöglich, von der Prinzessin so unhöflich zu sprechen, wie es Gozzis Tartaglia thut: „Besser wärs gewesen, dies Schwein die Prinzeßin, zu opfern“ (W. 234) oder: „Ich hätt' ihr den Hintern voll schlagen können“ (W. 337).

Man sieht, daß die Charakteristik dieser beiden Minister derjenigen der italienischen Originale sehr nahe kommt[251]). Es sind wirklich komische Figuren geworden, besonders Tartaglia, ein alt gewordener Hofmarschall von Kalb. Weniger glücklich war Schiller in der Ausführung der beiden andern Maskenrollen; komisch konnte er wol sein, aber nicht närrisch. Und das erfordern die Rollen des Truffaldin und Brigella. Die Späße dieser beiden Schufte verlangen volle Freiheit der Bewegung und des Dialogs. Wenn nun auch Schiller für die Reden der beiden möglichst leichte Ausdrucksweise wählte, so zwingt doch das Gewicht der fünffüßigen Jamben den kaum versuchten Aufflug wieder herab. Für die Scenen der niederen Masken hat Caroline Schlegel Recht behalten, Schillers Hand werde schwer auf dem Stücke lasten.

Ein einziges Wort schon kann dies beweisen. Truffaldin, bei Gozzi ein „lustiger“ Castrat, welcher bei seinen Anordnungen „lustig singt“, ist bei Schiller „gravitätisch“ geworden. Schon bei Gozzi zeigte er recht niedrige Anschauungen, die man ihm aber verzieh, wenn er sie mit seinem närrischen Lachen darlegte, gerade als wisse er gar nicht, was für ein Bösewicht er doch im Grunde seiner Seele sei. Bei Schiller setzt er dagegen sehr spitzfindig und ernst seine gemeinen Gesinnungen auseinander. Er ist ein „roher Kerl“, Brigella hat ganz Recht. Das Einzige, was mit diesem Truffaldin noch ein wenig versöhnen kann, ist dies, daß er allein von Allen die Handlungsweise seiner Prinzessin in Schutz nimmt, allerdings aus was für Gründen! Schiller hat seinem Stück durch solche Auffassung des Eunuchen-Aufsehers sehr geschadet. Denn der Eindruck, welchen Truffaldin auf den Hörer in der ersten Scene des zweiten Aufzugs macht, fällt auf Turandot zurück, deren

blind ergebenes Werkzeug er ist. Noch mehrere Scenen vor dem ersten Auftreten der Prinzessin hören wir diesen niederträchtigen Diener als ihren einzigen Lobredner. Die Phantasie construirt sich aus diesen ersten Eindrücken ein Bild, welches sich später immer wieder feindlich vor die Gegenwart drängt. Kaum anders ist es zu erklären, daß jener oben erwähnte Berliner Kritiker bei Schillers „Turandot" ebenso wie bei Schmidts „Hermannide" Ekel und Langeweile empfinden konnte.

Dem gefühllosen Truffaldin hat Schiller als Contrast den Brigella gegenübergestellt. Aus dem Pagen-Hofmeister, von dessen moralischen Grundsätzen der Truffaldino bei Gozzi hübsche Dinge andeutet, ist in der deutschen Bearbeitung ein ernster Hauptmann der Wache geworden, Brigella als Biedermann. Daß er in der That als solcher aufgefaßt wurde, beweist u. A. die Hamburger Aufführung, wo Herr Ritzenfeldt, der seriöse Opernbaß, der Vertreter des Sarastro und ähnlicher Rollen, den Brigella spielte.

Aus allen diesen Vertiefungen und Verbesserungen geht das Bestreben Schillers hervor, das Drama in eine höhere Sphäre zu rücken, und diesem Bemühen dienen auch die Änderungen im sprachlichen Ausdruck. Ihrer sind viele, darum können nur die wichtigsten berücksichtigt werden.

Regelmäßig sucht Schiller die gegebene Situation besser auszunutzen, als es die Vorlage that, sei es nun in Erzählungen, sei es in Ereignissen, die auf der Bühne wirklich vor sich gehen.

So beginnt das Stück mit der hastigen Erzählung einer Flucht. Hier sind Schiller meistens die Ausdrücke nicht charakteristisch genug.

W. 204: zog ich zurück; Sch. 30: floh ich zurück. W. 204: lief nach dem königlichen Pallast; Sch. 35: Und sinnlos eilt' ich zum Pallaste nun. W. 204: Wanderte viele Monate hin und her; Sch. 40 f.: Von Land zu Lande

irrt' ich flüchtig nun Drei Jahre lang umher, ein Obdach suchend. W. 205: Wir brachten die besten Edelsteine zusammen; Sch. 58: Schnell rafften wir das Kostbarste zusammen.

Ebenso schildert Schiller in köstlicher Weise die Eile des alten Pantalon. W. 336: Ich habe mich eilig angekleidet, und bin gelaufen.

Sch. 3204 ff.: Sie hatt' es gar zu eilig, kaum
Ließ sie mir Zeit, den Fuß in die Pantoffel
Zu stecken, ungefrühstückt ging ich hin.

Noch wirksamer wird dieses Ausmalen der Situation bei Anknüpfung an wirkliche Bühnenvorgänge. Zwei Beispiele mögen genügen. Bei dem ersten Anblick von dem Bildnis der Turandot (W. 222) (steht Kalaf erstaunt, und allmählig mit zunehmenden Bewegungen verliebt er sich in dasselbe).

Barak (trostlos) Weh mir! welch Unglück!

Calaf (erstaunt) Barack, was seh' ich? In dieser süssen Gestalt, in diesen gütigen Augen, in dieser himmlischen Brust, kan das tirannische, das fühlloſe Herz, wovon du sprichst, nicht wohnen.

Bei Schiller löst sich die Verwunderung viel langsamer von Kalafs Lippen (424 ff.):

Kalaf (sieht das Bild an, und geräth in Erstaunen. Nach einer Pause) Was seh ich!

Barak (ringt verzweifelnd die Hände) Weh mir! Welches Unglück!

Kalaf (faßt ihn lebhaft bei der Hand) Barak! (will reden, sieht aber wieder auf das Bild, und betrachtet es mit Entzücken).

Barak (vor sich) Seid Zeugen Götter — Ich, ich bin nicht schuld,
Ich hab es nicht verhindern können.

Kalaf. Barak!
— In diesen holden Augen, dieser süssen
Gestalt, in diesen sanften Zügen kann
Das harte Herz, wovon du sprichst, nicht wohnen!

Auch stimmunggebend ist solche Ausmalung, so bei der Schilderung des Morgens im Gegensatz zu der unruhevollen Nacht, welche Kalaf verbracht hat.

W. 330 Adelma: Der Morgen naht ... Ich vergehe ... Prinz, lassen Sie uns fliehn.

Sch. 3072 ff.: O kommt! die Zeit entflieht indem wir sprechen,
Die Hähne krähn, schon regt sichs im Pallast,
Todbringend steigt der Morgen schon herauf,
Fort, eh der Rettung Pforten sich verschliessen!

Und noch weiter dehnt Schiller diese Anknüpfung aller Worte an den erwachenden Morgen aus. Man vergleiche nur Kalafs Monolog W. 332 mit Sch. 3122—3131.

Die übertriebene Sentimentalität des Gozzischen Originals hat Schiller glücklich gemildert. Selten findet man mehr bei ihm das piange, welches bei Gozzi auf jeder zweiten Seite steht. Die Verzweiflung äußert sich nicht so laut, wie in der italienischen Fiaba. Auch die Schilderungen des Elends sind größtenteils gemäßigt. Das Bild des weinend von Haus zu Haus durch die Straßen ziehenden Bettlers Kalaf hat Schiller verwandelt in das des Jünglings, der still am Eingang der Moschee um Brot bittet (W. 206; Sch. 76). Auch wird der Prinz nicht zu den „niedrigsten Diensten am Hofe" des Keicobad gedemütigt (W. 208), sondern erhält bei Schiller etwas edlere Beschäftigung „in den Gärten" des Königs (98). Der Tod der Elmaze (W. 280) wird mit kürzeren, aber nicht minder eindringlichen Worten geschildert (Sch. 1924 ff.). Überhaupt hat Schiller häufig den allzu plumpen Farbenauftrag des Italieners gemildert. So ist z. B. Adelma allerdings eine Sklavin; aber wenn die Prinzessin sie sogar ihre einzige Freundin nennt, wenn sie völlig freie Verfügungen treffen darf, so hat sie doch sicherlich keinen Grund, sich zu bezeichnen als „zum kriechen herabgewürdigt, eine trostlose, armselige, in Staub gedrückte Magd" (W. 322) oder gar gezwungen, „gleich einer Viehmagd" zu dienen (W. 262). Sie nennt sich darum bei Schiller (2919) nur „zu der Knechtschaft Schmach herabgestoßen"[252]).

Viele einzelne triviale Redewendungen hat Schiller durch

[illegible] Mein Sohn
unruhigt.

Sch. 3182: Mein Sohn

Hie und da gibt auch
Anlaß zu einer rhetoriſchen

W. 344: Nur ſo weit
ſamkeit nicht. Laſſen Sie m

Sch. 3371 f.:

Hier endet deine Macht
Doch mich zum Leben
Gar zu gräßliche Schilde
das Haupt des Prinzen von
ſteckt wird, ruft Barack (W. 2
trieft von warmem Blut.

Sch. 472 ſagt nur: Wie

Und gleich darauf erreicht
Änderung des Originals eine
W. 224 Calaf: Unglückliche
bare Macht reißt mich in
Viel geheimnisvoller klingt es i

Verlorner Jüngling!
Reißt mich geheimnißv
Hinauf in deine tödlic
Denſelben [illegible]

so weit gebracht? Eine königliche Familie, die weiseste, huldreichste und tapferste, in solcher äusserstен Dürftigkeit? — Sch. 89 f.:

O nichts mehr! Eure Worte spalten mir
Das Herz! Ein großer Fürst in solchem Elend!

W. 207 f.: Laß mich dir sagen, wie vielem Ungemach der Mensch, auch noch so sehr durch die Geburt erhaben, ausgesezt ist. Eine starke Seele muß alles tragen. Muß sich tief einprägen, daß im hohen Geist der Götter der Name Monarch für nichts angesehn und Stärke der Seele nur, und nur Gehorsam gegen ihre Befehle geschäzt wird.

Sch. 95 f.: In der Noth allein
Bewähret sich der Adel großer Seelen.

Ein Beispiel dramatisch wirksamer Verkürzung bietet vor Allem der Anfang des zweiten Auftritts des dritten Aufzuges, wo das Verschweigen beredter ist, als alle Worte. Zelima wundert sich, daß ein so liebenswerter Prinz, wie Kalaf, der Prinzessin Haß und Abscheu einflöße. Turandot antwortet:

W. 264: Laß mich . . Du marterst mich . . Wisse . . ach! ich schäme mich es zu gestehen . . Er hat gewußt mein Herz mit nie gefühlten Gefühlen einzunehmen . . . Ein Feuer . . . Eiskalte Schauer . . . Nein Zelima, glaub' es nicht. Ich haß' ihn auf den Tod.

Sch. 1500 ff.: Abscheu! Haß!
(sie besinnt sich)
— Ich haß' ihn, ja. Abscheulich ist er mir!

Aber bei all diesen Veränderungen blieb Schiller noch nicht stehen; mancherlei kleine Nebenmotive fügte er in seine Bearbeitung ein.

Bei Gozzi macht Barak die „Bekanntschaft" der unterdrückten Witwe Skirina, die erst durch seinen Rat und sein Geld wieder in leidlichen Wohlstand kommt. Sie ist daher dem Barak dankbar, und er wählt sie, weil sie ihm gefällt, zum Weibe. Schiller bevorzugte hier ein Motiv aus dem Leben des Propheten Mohammed, nämlich dessen Verhältnis zu Cha-

bidscha. Barak wird also Diener einer Witwe, welche ihm um seiner Treue willen ihre Gunst zuwendet.

Verschiedene Zusätze Schillers zeigen auch, daß der Dichter wol bekannt war mit den übrigen Fiabe Gozzis. 3484 ff. sagt Pantalon:

Ums Himmelswillen, Sire, schreibt ihr den Laufpaß,
So schnell ihr könnt, und gebt ihr, wenn sies fodert,
Ein ganzes Königreich noch auf den Weg.
Mir ist ganz weh und bang, daß unsre Freude
In Rauch aufgeh, so lang ein wüthend Weib
Sich unter Einem Dach mit euch befindet.

So übel ist der alte Pantalone in Gozzis „Turandot" nicht gegen die Frauen gesinnt; die Stelle ist vielmehr ein freier Zusatz Schillers und dürfte angeregt sein durch die Fiaba „La Donna serpente", in welcher Pantalone allerdings recht ungünstig über das weibliche Geschlecht urteilt.

Ein beliebter Scherz der Maskenfiguren war es, in der Weise aus der Rolle zu fallen, daß sie Betrachtungen anstellen, die eigentlich nur das Publikum machen kann. So läßt Gozzi einmal den Tartaglia sagen: Mich überfällt die gebührende Ohnmacht[253]). Und ähnlich verfährt Schiller, wenn er 2371 f. dem Pantalon die Worte in den Mund legt:

Rappelts der Majestät? Was kömmt sie an,
Daß sie in Versen mit sich selber spricht?

Daß Schiller die Stelle (637 f.) von dem tanzenden Wasser, dem singenden Baum und dem redenden Vogel einem Märchen aus „Tausend und eine Nacht" und der Fiaba „L'augellino belverde" entlehnt hat, ist bereits durch Reinhold Köhler[254]) nachgewiesen worden.

Ein viertes Motiv endlich entnahm Schiller den „Glücklichen Bettlern" von Gozzi. In der Fiaba „Turandot" gibt der italienische Dichter nicht an, warum Pantalon seine Vaterstadt Venedig verlassen hat und nach China gegangen ist. Schiller fügt selbständig hinzu (729 f.): „Eh mich die Ehren-

sache, wie ihr wißt, Von Hause trieb." Das geht zurück auf folgende Stelle aus den „Pitocchi fortunati": „Wegen einem Verbrechen, der Frucht einer zu feurigen Jugend, mußt' ich Venedig mein Vaterland verlassen", und gleich darauf: „Aber ein rechtschaffner Mann kann nicht den geringsten Flecken seiner Ehr ertragen" [255]).

Es bleibt schließlich noch eine ganze Gruppe von Veränderungen zu besprechen. Bekanntlich suchte Schiller jedem seiner Dramen eine möglichst bestimmte zeitliche und landschaftliche Färbung zu geben und machte zu dem Zweck meistens die eingehendsten Studien. Es ist daher begreiflich, daß er der Tragikomödie „Turandot" etwas charakteristisch Chinesisches zu verleihen sich bemühte.

Schiller stand der chinesischen Litteratur nicht fremd gegenüber. Lange Zeit wollte er den chinesischen Roman „Haoh Kjöh Tschwen" nach der Übersetzung von Murr [256]) bearbeiten. Schon am 5. Mai 1795 erwähnt er ihn [257]); am 29. August 1800 und am 7. April 1801 rühmt er ihn gegen Unger, und noch für das Jahr 1803, und dann wieder für 1806 hatte er sich in seinem Kalender unter dem Jahrespensum die Bearbeitung vorgemerkt [258]). Außer dem Roman selbst enthält die Übersetzung von Murr eine große Anzahl von Anmerkungen, welche meist aus dem berühmten Werke von Du Halde: „Ausführliche Beschreibung des Chinesischen Reiches und der grossen Tartarey" (Rostock 1747 ff.) entnommen sind. Ob Schiller dieses letztere Werk auch gekannt hat, läßt sich nicht mit Sicherheit feststellen. Goethe kannte und schätzte es; ein Drama, welches darin abgedruckt ist, war für ihn vielleicht eine Quelle zu seinem „Elpenor". Die Frage, ob Schiller das Buch von Du Halde gekannt hat, ist deshalb schwer zu beantworten, weil Schiller seine kleinen Einschiebsel chinesischer Namen u. s. w. anfangs — wie ein gleich zu erwähnender Irrtum beweist — aus dem Gedächtnis machte und erst später eine gedruckte Quelle zu Hülfe nahm.

An zahlreichen Beispielen, Sprichwörtern und dergl. ersah Schiller, daß die Dreizahl den Chinesen heilig war. Vielleicht aus diesem Grunde hat er (763) die Zahl der Opfer — bei Gozzi hundert Pferde, hundert Ochsen u. s. w. (W. 241) — verdreifacht[259]).

Bei Gozzi wird gebetet zum furchtbaren Confuzius; Skirina und Tartaglia rufen sogar wie im Märchen den Bergingguzin an. Schiller setzt dafür den Tien ein (764, 3318) oder Fohi (541, 711, 757 u. s. f.) Irrtümlicherweise hat er auch aus dem Letzteren einen Gott gemacht. In den Zusätzen zum Du Halde[260]) heißt es: „Fohi, erster Kayser von China, hielt mit großer Sorgfalt sieben Arten von Thieren in seinem Hause, welche zu Opfern dienten, die man dem höchsten Geist des Himmels und der Erden [d. i. Tien] brachte." Und einige Seiten weiter lesen wir: „Die zweite Secte, welche in China herrschet, und welche viel gefährlicher und allgemeiner ist als die erste, betet als die einzige Gottheit in der Welt einen Götzen an, welchen man Fo oder Foe nennet." Man erkennt also, daß Schiller durch einen Gedächtnisfehler diesen Götzen Fo mit jenem alten Kaiser Fohi verwechselt hat[261]).

In der „Haoh Kjöh Tschwen" berichtet die Anmerkung zu S. 152, daß die Schüler des Fo in Siam Talapoins, bei den Tartaren Lamas, bei den Japonesern Bonzes und bei den Chinesen Hocham heißen. Wol im Hinblick auf diese Stelle beseitigte Schiller die „Bonzen" (W. 227) des Originals und legte dem Tartarenprinzen Kalaf den Ausruf „Beim großen Lama!" in den Mund (23)[262]).

Überhaupt betont er die tartarische Herkunft des Prinzen mehr als Gozzi. Du Halde redet an mehreren Stellen[263]) von der außerordentlichen Fruchtbarkeit Chinas im Gegensatz zu der unwirtlichen Rauhheit der Tartarei. Schiller verwertet diesen Gegensatz in der Auflösung des dritten Rätsels (1283—90):

Wer träte aus den öden wüsten Steppen
Der Tartarei, wo nur der Jäger schwärmt,
Der Hirte weidet, in dieß blühende Land,
Und sähe rings die Saatgefilde grünen,
Und hundert volkbelebte Städte steigen,
Von friedlichen Gesetzen still beglückt,
Und ehrte nicht das köstliche-Geräthe,
Das allen diesen Segen schuf — den Pflug?

Die Anregung zu dem Rätsel selbst, zu welchem diese Auflösung gehört, konnte Schiller aus vielen Stellen schöpfen[264]). Woher er aber als Termin für die erwähnte Ceremonie, das Pflugziehen des Kaisers, den „ersten Tag des Jahres" nahm, ist fraglich. Du Halde II, 85 nennt den Frühlingsanfang im Februar als den üblichen Zeitpunkt.

Endlich hat sich Schiller für das im Jahre 1804 nachgedichtete Rätsel von der chinesischen Mauer eng an den Text einer Anmerkung zur „Haoh Kjöh Tschwen" gehalten[265]), wie eine Gegenüberstellung beider Texte zeigt:

„Dieses große Werk, so unstreitig seines gleichen auf der Welt nicht hat, schliesset China auf den mitternächtlichen Gränzen ein. Der berühmte Kaiser Tsin-schi-hoang ließ sie ohngefähr 220 Jahre vor Christi Geburt aufführen, um dadurch China gegen die benachbarten Tartaren zu bedecken ... Sie erstrecket sich durch drey große Provinzen, und fängt sich mit einem großen steinernen Bollwerke im östlichen Meere von Peking an ... Ihre Länge wird auf 1500 französische Meilen gerechnet, welches leicht zu glauben ist, wenn man die vielen nördlichen und südlichen Krümmungen erwäget, nebst den vielen Auf- und Absteigungen über die dazwischen befindlichen Berge und Thäler ... Die Ströme laufen unter prächtigen in die Mauer gemachten, und bisher noch unbeschädigten Bogen durch, ob sie gleich schon beynahe 2000 Jahr. allem Wind und Wetter ausgesetzt gewesen."

Schillers Rätsel lautet:

Ein Gebäude steht da von uralten Zeiten,
Es ist kein Tempel, es ist kein Haus,
Ein Reiter kann hundert Tage reiten,
Er umwandert es nicht, er reitets nicht aus.
Jahrhunderte sind vorüber geflogen,
Es trotzte der Zeit und der Stürme Heer,
Frei steht es unter dem himmlischen Bogen,
Es reicht in die Wolken, es netzt sich im Meer.
Nicht eitle Prahlsucht hat es gethürmet,
Es dient zum Heil, es rettet und schirmet,
Seines Gleichen ist nicht auf Erden bekannt.
Und doch ists ein Werk von Menschenhand.

Auflösung:

Dieß alte fest gegründete Gebäude
Das Stürmen und Jahrhunderten getrozt,
Das sich unendlich unabsehlich leitet,
Und Tausende beschirmt, die große Mauer ists,
Die China von der Tartarwüste scheidet.

Werfen wir nun nach dieser Aufzählung von Einzelheiten einen Blick auf Schillers Bearbeitung als Ganzes und forschen wir nach der Wirkung, welche sie thut.

Soweit wie in dem obigen Verzeichnis der Veränderungen angedeutet ist, ging das Interesse Schillers an der Hebung des Werkes, weiter nicht. In allem Übrigen bequemte er sich dem Original an, soweit er es wenigstens vermochte. Und eben durch diesen Compromiß, diese Halbheit schädigte er das Werk.

An der Anlage des Stückes hat er gar nichts geändert, weil es, wie er selbst sagt, mit dem größten Verstande componirt sei. Das ist wahr und falsch, je nach dem Maßstab, welchen man an das Stück anlegt. Richtig ist, daß Gozzi mehrmals in dem Drama auf effektvolle Scenen hinsteuert und diese gewollten Effekte auch stets erreicht. Aber diese bühnen-

gerechten und bühnenwirksamen Partien liegen wie Oasen in der Wüste.

Die exponirenden Erzählungen des ersten Aufzuges sind ermüdend lang, unvermittelt beginnen sie und klingen wie einstudirt, also durchaus undramatisch. Zu billigen sind solche Erzählungen nie. Man läßt sie sich höchstens in solchen Stücken gefallen, welche eine lange Vorgeschichte nur deshalb vorausschicken müssen, damit nachher das Stück ununterbrochene Bewegung und Steigerung zeigen könne. Diese Bedingungen sind aber in der „Turandot" durchaus nicht erfüllt, denn der lahme Expositionsakt dient nicht dazu, ein durchweg und gleichmäßig bewegtes Stück einzuleiten, sondern er führt nur zu einer höchst wirksamen zweiten Hälfte des zweiten Aktes, der schon viel zu zeitig den Höhepunkt des Dramas bringt. Vom dritten Akt an lahmt die Handlung wieder bedeutend. Kalaf hat sein Rätsel am Ende des zweiten Aktes gestellt, am Ende des fünften erst wird es gelöst. Inzwischen muß ruckweise durch immer erneute Mittel die Handlung vorwärts gebracht werden. Die Hauptperson, Turandot, tritt zurück gegen eine intrigirende Nebenfigur, Adelma; der alte König Timur als noch unbekannte Person muß eingeführt werden, nicht eigentlich um die Handlung in neuen Fluß zu bringen, sondern um sie hinzuhalten. Und so schleppt sich das Stück über öde Stellen und eine Scene von unfreiwilliger Komik (IV, 6) hin bis an das Ende des vierten Aktes, wo wir endlich gewahr werden, daß alle weitläufigen Unternehmungen Adelmas, die uns von Anbeginn hoffnungslos schienen, nur dazu gedient haben, eine einzige, allerdings höchst wirkungsvolle Scene (IV, 10) herbeizuführen. Abermals tritt darauf eine Verzögerung ein, bis endlich die längst erwartete Lösung erfolgt in einer Scene, die zwar nicht die Höhe der beiden früheren Theaterwirkungen erreicht, aber dennoch das Interesse fesselt.

So kann man allerdings Schiller zugeben, daß das Stück mit dem größten Verstande componirt ist. Man darf

seines wirkungsvollen Pathos. I
schied vorhanden zwischen Schiller
ist der deutsche Bearbeiter hier nicht
Vorbild gefolgt. Wir Deutsche sin
daß er in den ernsten Scenen sein
von des Italieners greller und bon
Die Figuren sind dadurch unserm
welche Mittel im Einzelnen Schille
gezeigt worden.

Dabei darf aber nicht verschm
arbeiter nicht überall sein Origin
Gozzi besonders in der Plastik seine
ohne Bedenken sagt er auch Derb
jeden Preis; Tiefsinn findet sich
Schiller oft durch unangebrachtes Be
die saftigen Farben in seiner Copie

So hat z. B. Turandot (III,
gegen die Männer:

Io so
Gli uomini son; che nor
Nè capace d'amor. Fin
Per ingannar fanciulle;
A possederle non sol ni

Statt dessen schreibt Schiller, 1553 ff.:

Ich weiß, daß alle Männer treulos sind,
Nichts lieben können als sich selbst, hinweg
Geworfen ist an dieß verräthrische Geschlecht
Die schöne Neigung und die schöne Treue.
Geschmeidge Sclaven, wenn sie um uns werben,
Sind sie Tyrannen, gleich, wo sie besitzen.
Das blinde Wollen, den gereizten Stolz,
Das eigensinnig heftige Begehren,
Das nennen sie ihr Lieben und Verehren.
Das reißt sie blind zu unerhörter That,
Das treibt sie selber auf den Todespfad;
Das Weib allein kennt wahre Liebestreue.

Wenn in dieser Weise bei Schiller aus den zehn Versen Gozzis zwölf geworden sind und Andrea Maffei diese wiederum zu sechzehn verwässert hat, dann kann man wol Klagen von italienischer Seite über solches Umgestalten verstehen.

Überhaupt bietet der dritte Aufzug manche matte Stellen. Gerade wo die Handlung stockt, pflegt Gozzi seine ganze rhetorische Kunst aufzubieten. Und durch diese kommt selbst eine Scene voll unechter Tragik, wie das Auftreten Timurs (III, 5), noch zur Geltung. Von dem Pomp solcher Stellen konnte freilich Werthes' Prosa kein Bild geben, und daher ist gerade dort, wo bei mangelndem Inhalt das Pathos ein willkommener Notbehelf wird, Schiller hinter dem italienischen Original zurückgeblieben.

Trotzdem aber der deutsche Dichter nur nach einer Übersetzung arbeitete, hat er doch mit sicherem Takt das Gozzische Pathos durch die mangelhafte Übertragung hindurchgefühlt und es zu einer eigenartigen Wirkung gebraucht. Während er nämlich bei allen ernsten Personen den dicken Farbenauftrag milderte, hat er einzig in der Rolle des Kaisers Altoum die stolzen Phrasen stehen gelassen; und indem diese Figur

eigentlich dem italienischen Original am nächsten steht, erscheint sie jetzt dem Deutschen als eine überladene Caricatur.

Durch Überladung suchte Schiller überhaupt zu ersetzen, was seiner Bearbeitung an Komik abging. Wir haben schon gesehen, daß sein Pantalon und Tartaglia wenig, sein Brigella und Truffaldin fast gar nichts von italienischer Beweglichkeit und Ausgelassenheit behalten haben. Dabei sind die beiden ersteren doch ganz annehmbare Nebenfiguren geworden, und eine so untergeordnete Person wie der Brigella vielleicht genügend durch sein barsches Wesen charakterisirt. Dem Truffaldin aber hat Schiller nach Kräften doch noch etwas eigenartige Komik auf den Weg gegeben. Kuno Fischer hat einmal in einem Vortrage über „Schiller als Komiker“ [266]) gezeigt, daß fast alle komischen Figuren, welche Schiller frei erschaffen hat, uns zum Lachen reizen durch das niedere Pathos, welches ihr Selbstgefühl, das Selbstgefühl ihres meist subalternen Berufes und Standes, ihnen eingibt. Das Gleiche läßt sich von Schillers Truffaldin sagen, obwol hier die Wirkung nicht so rein werden konnte, weil Schiller an sein Vorbild gebunden war. Ergötzlich wird sein Truffaldin durch die Würde, die er sich gibt; von seiner italienischen Behendigkeit ist ihm dagegen nur in der ersten Scene des zweiten Aufzuges ein kleiner Rest geblieben in dem leichten Bau der Verse, die stellenweise beinahe Prosa sind. Diese Scene ist für uns Deutsche übrigens noch deshalb komisch, weil sie unverkennbare Ähnlichkeit hat mit der Scene der „Piccolomini“ II, 1, wo Seni, „wie ein italienischer Doktor gekleidet“ gleichfalls „mit Gravität“ die Diener beaufsichtigt, welche die Sessel für die kommende Sitzung ordnen, und wo es in einer später getilgten Stelle (Gödeke 12, 93 Anm.) sogar mit fast wörtlicher Übereinstimmung hieß:

Hierher den Polstersessel.
Auf diesen Sammet muß die Hoheit sitzen.

Aber auch in dieser Truffaldin-Scene nehmen die Personen die Sache, über welche sie reden, viel zu ernst, als daß ein

komischer Eindruck bleiben könnte. Auch hier sucht Schiller zu motiviren, während gerade das unmotivirte Dreinreden dieser Narren das Grausen mindert und den Spaß erhöht.

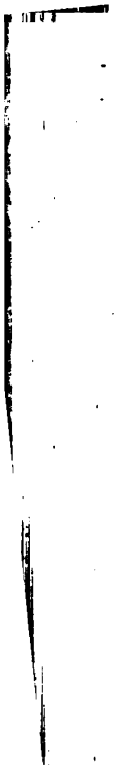
Das Motiviren hat überhaupt dem Stück am meisten geschadet, denn dadurch erst sind die mannigfachen Inconsequenzen entstanden. Wol wird uns Turandots Verfahren im zweiten Aufzuge erklärt; aber wie vereinigt die Prinzessin, welche V. 999 f. sagt:

Der Himmel weiß, daß jene Zungen lügen,
Die mich der Härte zeihn und Grausamkeit,

mit diesem Protest das Verfahren, das sie IV, 1 gegen die beiden Greise einschlägt! Oder wie kann der Prinz, der bei Schiller viel weniger jammert, viel ritterlicher auftritt, von dem wir erwarten, er werde wie Petrucchio die Widerspänstige zähmen, wie kann dieser Prinz die alten Gozzischen Seufzer V. 1381 f. und 3241 ff. im Munde führen! An solchen Widersprüchen erkennt man, daß jedes Kunstwerk eine Consequenz des Stiles besitzt und daß ein Bearbeiter nicht ungestraft an einer Stelle verbessern kann, ohne an dem Bau des Ganzen zu rütteln.

Aber über solche Verstöße gegen die Logik würde man gern hinwegsehen, wenn trotzdem der Bearbeiter seinen Zweck erreicht hätte, wenn also trotz des Rückfalls in die Grausamkeit Turandot uns im Ganzen als ein edles Weib erschiene. Das ist aber nicht der Fall. Wol kann man, wie es auf den vorhergehenden Blättern geschehen ist, sich vor Augen führen, was Schiller gewollt hat und wie sich an zahlreichen Stellen seine bessernde Hand zeigt. Aber der Totaleindruck ist nicht der, den er beabsichtigt hatte; Sympathie kann man trotz alles Raisonnements mit dieser Prinzessin nicht haben. Und das kommt daher, daß Schiller seine Motivirung nicht scharf genug hervorhob. Gozzis alter kräftiger Farbenauftrag leuchtet überall durch die dünne Übermalung hindurch.

Stimmen der zeitgenössischen Kritik, welche in dem nächsten



Aufführung würdig, aber
beſſerung bedürftig. Daß
geradezu kindiſch ſind, ſiel
bezeichnen aber treffend die
und ſeien deshalb hier kur
habe frei übertragen; richti
Schillers ſchönſten Verſen e
Verbeſſerungen treffen dagege
des Stückes.

Der erſte Aufzug mit ſ
dem Engländer nicht intereſſa
durch eine eingelegte lyriſche
die Trommel ertönt und da
Samarkand kommt, lenkt Gu
fünf trauernde Mädchen zun
Töchter der Geſandten von fi
Krieg erklärt hatten, weil er
im Divan hingerichtet hatte.
beſiegt, aber die Geſandten
fünf Mädchen beſuchen nun
die Gräber ihrer Prinzen.

Principiell wichtiger, w
albern. erſcheint

Männergeschlecht einen tötlichen Haß gefaßt. Sie hat darum ihren Erzieher durch Tränen und Drohungen gezwungen, ihr ein Gelübde aufzusetzen, daß sie nie sich vermählen wolle. Weiter aber veranlaßte sie den Alten, ihr einen feierlichen Eid abzunehmen, dies Gelübde unverbrüchlich halten zu wollen.

Seitdem hat Dinarbus das Reich verlassen, und Niemand kennt seinen Aufenthaltsort. Das Pergament mit dem Gelübde hat er mitgenommen. Turandot nun hat längst den übereilten Schwur bereut, den sie jedoch eines zweiten Eides wegen Niemandem verraten darf, und von dem also kein Priester oder sonst Jemand sie lösen kann. Das Äußerste ist aber erst eingetreten, seitdem sie Kalaf gesehen hat. Sie liebt den Prinzen, das gesteht sie rückhaltlos ein, von einem Kampf des Stolzes gegen diese Liebe ist eigentlich gar keine Rede; sie würde dem Prinzen sogar freiwillig die Hand reichen. Aber des Eides wegen muß sie hart und stolz gegen ihn erscheinen; und doch kann sie eben diesen Eid nicht zum Vorwand ihrer Weigerung nehmen, wenn sie am nächsten Tage das Rätsel nicht löst. In dieser Ratlosigkeit vertraut sie sich der Zelima an, begeht also, nur damit der Hörer diese verwickelte Vorgeschichte erfährt, die gröbste Inconsequenz.

Im Äußeren wird nun die Handlung genau so geführt wie bei Gozzi-Schiller, nur handelt es sich in Turandots Seele nicht um Widerstand gegen die aufkeimende Neigung, sondern um die Innehaltung oder den Bruch des Eides. Und so rückt die Handlung vorwärts bis zu der Stelle, wo Turandot bei Schiller (V. 3381) ruft:

Lebt Kalaf! Leben sollt ihr — und für mich!

während sie bei Gurney sagen muß:

Live, Calaf, live! but not for me! An oath
Long registered on high, prevents our union.

Da aber tritt in derselben Minute der deus ex machina, der alte Dinarbus, ein, welcher Jahre lang von Seeräubern gefangen gehalten war, und löst die Verwicklung auf eine ganz

die Prinzessin zwar der
Vermählung nicht nachgeben
beglücken dürfe, den sie lieb
Änderung nichts wußte, leiste
nach zwei Tagen vom Kaiser
Seeräubern so lange gefangen
Werbung zurückkehren konnte.
keit, und Altoum selber hält
Verteidigungsrede:

The
Proves thus, at last a

VI

Schillers „Turandot" mit d
wurde zuerst in Weimar am 30
tage der Herzogin, aufgeführt.
gemacht, man half sich im Wesen
und dergleichen Kleinigkeiten" 267
muß das Stück gefallen haben,
einer „wirklich unterhaltenden Vor
sehr amüsi

Wenn es für Schiller und Goethe damals auch ein unumstößliches Gesetz war, daß man in der hohen Kunst die Komik von der Tragik gesondert halten müsse, so ließen sie doch ein Stück wie „Turandot“ gern gelten, weil hier nicht wie im bürgerlichen Schauspiel die beiden Elemente zu einer Mischgattung amalgamirt erschienen, sondern contrastirend nebeneinander standen, tragisches Pathos neben ausgelassener Lustigkeit. Dem Zuschauer aber führte eine solche Tragikomödie einmal wieder klar vor die Seele, daß alle scenische Darstellung doch nur ein Spiel sei, an welchem man mit voller Freiheit des Gemütes genießend teilnehmen müsse[270]).

Ein wesentlicher Reiz für das Drama waren die Rätsel. Schiller hatte nur das erste aus Gozzis Original übernommen, die beiden andern hinzuerfunden. Und um die Wiederholungen des Stückes noch besonders interessant zu machen, legte er jedesmal drei neue Rätsel ein[271]). Noch im Jahre 1804, in der Nacht vom 9. zum 10. Januar, dichtete er pflichtgetreu drei neue, welche er Genast versprochen hatte, und welche erst nach Schillers Tode gedruckt wurden[272]). So entstand jene Sammlung von Rätseln, welche sich jetzt unter Schillers Gedichten findet und zu welcher auch Goethe eines, das Rätsel vom Schalttag, beigesteuert hat. Sie haben alle, wie Goethe sagt, „einen schönen Fehler“[273]). Sie wenden sich nämlich eigentlich gar nicht an den combinirenden und vergleichenden menschlichen Scharfsinn, sondern lediglich an die Phantasie. Sie enthalten „entzückte Anschauungen des Gegenstandes, worauf man fast eine neue Dichtungsart gründen könnte“. Das Rätsel muß nach der Lösung einen andern Genuß gewähren als vor derselben. Vor der Lösung muß es schon eine gewisse Belohnung ahnen lassen für den aufzuwendenden Scharfsinn; nach der Lösung muß es noch reizen, die Probe zu machen. „Ein gutes Räthsel sollte witzig sein“, sagt einmal Friedrich Schlegel; „sonst bleibt Nichts, sobald das Wort gefunden ist“[274]). Diese Forderung hat Schiller nicht erfüllt; seine Rätsel

fällt ja die zweite Hälfte des
ſelbſtverſtändlich fort.

Bald nach der Weimare
auch an anderen Bühnen gege
in Berlin. Man hatte hier g
aufgewandt[275]) und die Hauptr
beſetzt. Unzelmann und Frau
Adelma. Dennoch wollte das
kum fand ſich in den Geiſt der
die Kritik behandelte die ganze B
lichen Misgriff und rügte beſond
Ja, bei aller ſchuldigen Ehrfu
ſprach doch auch Iffland in ei
Schiller gegenüber aus, daß er ſ
Der große Bühnenpraktiker betrad
Stücke geradezu als einen Schad
ſchob die Schuld am Mislingen
von deutſchen Schauſpielern entm
haft geſpielt werden würden[277]).
führung bei weitem nicht.

Ähnlich war der Erfolg an
burg wurde das Stück in der
9 Septemb

sischen Rätsel wurden getilgt, statt des Tien und Fohi wurde „Hormuz“ angerufen. In Hamburg behielt man die Masken mit ihren italienischen Namen und Kostümen bei, in Dresden galt auch das nicht für zulässig. So wurde denn hier Pantalon ein europäischer Arzt Benedetto, Tartaglia und Brigella persische Würdenträger Babouk und Osmin, Truffaldin ein Mohr. Aber trotz aller Mühe, welche sich Schiller und Körner gaben[279]), machte das Stück doch einen befremdlichen Eindruck. Körner selbst war gleich beim ersten Lesen der Ansicht, Schiller hätte den Stoff komischer behandeln müssen. Er fühlte instinktiv, daß dieser Märchenstoff mit all seinen Ungeheuerlichkeiten keine allzu feine Motivirung vertrage, sowie, daß Sprache und Spiel in dem Stück gern etwas übertrieben sein dürften und man nach dem Warum nicht fragen sollte. Er faßte dieses sein Gefühl in die charakteristischen Worte: „Ich denke mir Turandot immer als eine gesprochene Oper[280]). Ein muthwilliges, übermüthiges Spiel der Phantasie ist die Hauptsache . . . Nur soviel Leidenschaft darf gegeben werden, als man tanzend und singend darstellen kann“. Es liegt in dieser Beurteilung, die viel Wahres enthält, eine schonende Ablehnung von Schillers Bearbeitung; denn dieser hatte ja viel tiefer charakterisiren und motiviren wollen.

Wenn sich nun so die Freunde äußerten, welche Schillers dramatische Arbeiten stets mit Freude begrüßten, so kann man sich leicht vorstellen, wie sich diejenigen Kreise verhielten, welche seinen Bemühungen kühl gegenüberstanden. Caroline Schlegel will gehört haben, daß das Stück ganz allgemein, nach allen Seiten hin misfallen habe. Das ist nun sicher übertrieben, denn dem widersprechen viele Stimmen. Aber daß auch in Weimar Viele nicht wußten, wie sie Gozzis Dramen eigentlich auffassen sollten, das steht fest; diesen Leuten war, wie Caroline sagt, das Stück „zu tragisch, zu spashaft, nicht spashaft genug, nicht tragisch zur Gnüge, zu platt, zu hoch“[281]).

Noch absprechender äußerst sich Henriette Knebel: „Schiller

Schiller ſchriebſt, habe ich
übergetragen. Es heißt unge
Euripides a
Lange Jahrhunderte ſchlief ich
Nun der Sch** mir kommt,
Den Namen habe ich mit
man kann allerhand Ehrentitel
Im Allgemeinen haben di
geleſen haben, günſtiger geurteil
der Bühne geſehen haben. An
Panegyrikus, welchen E. T. A
Marionettentheaters in den „Le
den Mund legt. Doch auch die
arbeitung ſehr gerühmt. Gozzi
Bearbeitung weit über das Or
Stellen, in denen Gozzi plaſti
ausnimmt. Rückhaltlos dagegen
letteratura italiana 3, 100. A
der deutſche Dichter, che di si
volo dell' ingegno.

arbeiter Gozzischer Stücke aufgefaßt haben. Daß hier die allerverschiedenartigsten Versuche gemacht worden sind, darf nicht Wunder nehmen, da ja Gozzi selber mit den Masken experimentirte. Wenn diese auch durch die Dialekte, welche sie sprachen, an ganz bestimmte italienische Landschaften gefesselt waren, so konnte Gozzi sie doch in den verschiedensten Lebenslagen, in den mannigfaltigsten Würden und Ämtern vorführen. Bei dieser Freiheit hat er aber Ein Princip immer festgehalten. Er teilte die Masken in zwei Gruppen. Die erste bildeten Pantalone und Tartaglia. Sie nehmen bisweilen nicht unwichtigen Anteil an der Handlung des Stückes; ihr eigenes oder ihrer Kinder Schicksal ist hie und da mit dem der Hauptpersonen verflochten. Pantalones Tochter wird in mehreren Stücken Braut des Königs. Zum mindesten stehen sie in bedeutsamem, zuweilen in vertrautem Verhältnis zu den Personen des Hofes; auf ihren Rat kommt viel an.

Ihnen gegenüber spielen Truffaldino und Brighella mehr episodenhafte Rollen. Entweder sind sie lustige Begleiter der Helden des Stückes, oder sie parodiren die ernste Handlung, oder sie vertreten in drolliger Weise den gesunden Menschenverstand, die Anschauungen des Volkes, gegenüber ihren oft etwas überspannten Herren und Herrinnen.

Pantalone, welcher in der älteren commedia dell'arte viele abstoßende Züge hatte, Geiz, Feigheit, Gewissenlosigkeit, ist bei Gozzi viel liebenswürdiger geworden, ein gutmütiger, etwas kindischer Alter: il Veneto pietoso, il vecchio Pantalone oder un povero vecchio infermo, inutile, ma che xe tutto cuor[283]). Er ist zärtlich besorgt für seinen Herrn, zugleich aber auch vertraulich, wie ein altes Mitglied der Familie. Drum gibt ihm Gozzi gern die Rolle des Erziehers. Weniger eignet sich die Figur zum Minister; da ist er zu sehr Untergebener, und Pantalone muß etwas Autorität haben. Am sympathischsten zeigt er sich, wo er das jüngere Geschlecht noch recht wie Kinder behandeln kann[284]).

geschaffen zum [illegible]
riverenze di riversa per chi

Truffaldino, ursprüngli
viel mehr Witz erhalten. D
Verdienst dem Dichter anzure
ist immer nur skizzirt, der m
blieb Sacchi überlassen. Gozzi
vere la parte d'un Truffaldino
So ist es denn möglich, daß
diesen Stegreifscenen Anteil hat
steckt in diesem Arlechino; er ül
sondern er handelt immer naiv,
daher einmal wie ein Intrigant
mit so toller Lustigkeit gepaart,
wie ein närrischer Streich erschei
zürnen kann.

Ganz anders Brighella, d
Er ist von Hause aus ein Sch
blieben. Derb und unflätig er

Schiller kannte diese vielsei
hinreichend aus Werthes' Übers
wie er kleine Züge aus andern
leicht verdankt er einzelne Winke
Dann hi

commedia dell'arte[289]) und auch einige von Gozzis Dramen aufgeführt[290]). Vor Allem aber lernte Goethe die Maskenkomödie in Italien kennen und schätzen[291]), so daß er, wie Genast in seinen Erinnerungen erzählt, zum Ergötzen und zur Belehrung der Schauspieler die Maskenscenen aus Schillers Bearbeitung mit wirksamster Komik und scharfer Individualisirung der verschiedenen Personen vortragen konnte. Ihm mußte die Schillersche Behandlung der Masken also doch einige Freude machen, er mußte in ihr doch einen Ersatz für das Original sehen.

Überblicken wir nun die wichtigsten Versuche, welche in Deutschland mit Gozzis Dramen angestellt sind, um dann festzustellen, welche Bedeutung Schiller in der Reihe dieser Bearbeiter hat.

Einer der Ersten, dessen Anteilnahme für den italienischen Dichter in Deutschland auffällig wurde, war Lessing. Im Jahre 1775 hat er in Venedig zweifelsohne Gozzische Stücke gesehen, Reichards Theaterjournal[292]) behauptet sogar, er habe fünf Aufführungen der „Liebe zu den drei Pomeranzen" besucht. Nach seiner Rückkehr correspondirte er über Gozzi mit Eschenburg und mit seinem Bruder Karl[293]). Und als dann in der nächsten Zukunft das Interesse für die Fiabe in Deutschland zunahm, brachte auf seine Veranlassung der Gothaische Theater-Kalender für 1782 Abbildungen der italienischen Masken.

Auch in den Kreisen der jungen Genies erwärmte man sich für diese stehenden Charakterfiguren, und Klinger versuchte sich in der Nachbildung, ohne aber nur im Entferntesten den richtigen Ton zu treffen. Im „Simsone Grisaldo"[294]), einem ganz verfratzten und zerfahrenen Stück, gibt sich der Truffaldino hie und da Mühe, wie ein Shakespearescher Clown zu erscheinen, Humor mit Tiefsinn zu verbinden; ein andres Mal, in der Scene mit dem Gelehrten Curio, der bei einem Liebesabenteuer jämmerlich zerkratzt worden, geberdet er sich fast wie

die Uberſetzung von W
die ſich bis an das
dann aber plötzlich v
Unternehmen des Über
auch kleine Mängel fa
unſern jungen Dramatik
liner Litteratur- und Th
folgenden Jahre begrüßt
mit Worten, wie: „Go
Was vom Fleiſch gebohr
vom Geiſt, das iſt Geiſt.
unſern Eifer! — wir kö
wünſchten, daß viele un
Shakespear gleich Gozzi l

Zugleich wurde der
ausgeſprochen, und die A
einander. Das Gothaer
Originalſtück[295]) von Goz
wol Gotter das Verdienſt
zuſchreiben. Auswärts b
Vorzug[297]).

Bald aber folgten a
Schröder in Hamb

„Die glücklichen Bettler", ebenfalls in Schröders Bearbeitung. Der Bedreddin (Tartaglia) in diesem Stück soll eine von Schröders besten Rollen gewesen sein[301]). Weniger günstigen Boden fand Gozzi in Berlin[302]). Dagegen wetteiferte Leipzig mit Hamburg: „Jetzt ist hier Gozzi Alles", schreibt am 7. April 1780 der dortige Referent für die Berliner Litteratur- und Theaterzeitung[303]). „Das Haus ist gewiß voll, wenn der Name Gozzi auf dem Zettel steht." Außer den bekannten Stücken, wie der „Strafe im Abgrund"[304]), spielte man hier besonders die Fiaba „Zeim, König der Schutzgeister" in der Bearbeitung des Schauspielers Reinecke[305]).

So suchte in diesen Jahren sich jede Bühne ein paar Stücke von Gozzi für die Aufführung zurecht zu stutzen. Litterarischen Wert haben diese Bearbeitungen nicht, meist machten die Redaktoren sich die Sache auch sehr bequem. Ein Beispiel möge hier Platz finden.

Am 1. Mai 1780 schrieb Dyk in der Vorrede zu seinem nach Gozzi bearbeiteten Schauspiel „Wie man sich die Sache denkt! oder die zwey schlaflosen Nächte" folgendermaßen: „Wer ein Stück von Gozzi für unser Theater bearbeiten will, muß nothwendig die Rollen des Pantalon, des Tartaglia, des Truffaldin und der Smeraldina gänzlich umbilden, oder es kömmt etwas Abentheuerliches und für deutsche Zuschauer im Theater Unverständliches heraus." Nach diesem Grundsatz wollte also Dyk die Figuren durch frei erfundene Gestalten ersetzen, und in der That läßt auch das Personenverzeichnis dies erwarten. Auch die Worte der Vorrede: „Die Sprache habe ich ganz umgeschaffen" klingen sehr stolz. Sieht man aber genauer zu, so stellt sich heraus, daß Dyk nichts weiter gethan hat, als die indirekte Rede der skizzirten Scenen aus der Übersetzung von Werthes in direkte umzusetzen, ein Verfahren, mit dem sich mancher Andere ebenfalls begnügte. Dennoch wurde das Stück mehrfach gespielt[306]).

Unter dieser ganzen Schar von Bearbeitern war eigentlich

Allem um die Hauptperſon i
der durch ſein Horchen un
Dieſen komiſchen Bedienten
Wie ein herüber- und hini
ununterbrochener Bewegung
Handlung. Gotter hält ſid
welche Gozzi —.oder richtige
Hand gab. Aber er begnügt
ſetzung der indirekten Rede in
Dialog ſelbſtändig aus, erfind
der Scenen unter einander k
Geſpräch oder einen Übergang,
Motive in ſpäteren Scenen wie
hie und da eine Ausrede, ein
Beſonders aber verleiht er de
Vitos Art zu ſprechen iſt die
oft unterbrochenen, oft conſtruk
Witzes und luſtigſter Frechhei
Fragen, die er ſelbſt ſofort b
liche Einfälle wechſeln unaufl
Vito mit ſich ſelbſt zu Rate
berichtet, ſo läßt er die Parte
ſpricht alſo in [illegible]

El secreto a voces von Calderon; er hat dieses Stück aber erheblich vergröbert. Hier stellt nun der deutsche Bearbeiter oftmals, ohne Gozzis Absichten zu verwischen, die Feinheit des spanischen Originals wieder her[308]).

Gotters Verdienst tritt erst in das rechte Licht, wenn man sein Werk mit einer späteren Bearbeitung desselben Stückes vergleicht, mit derjenigen von Carl Blum[309]). Hier ist Truffaldino abwechselnd ein Schuft und ein Bedienter gewöhnlichsten Schlages.

Eine Pause von etwa zwanzig Jahren trat ein; auf das hastige Aneignen und Nachahmen fremder Litteraturwerke in den siebziger Jahren folgte eine Zeit stilleren Verarbeitens, deren schönste Frucht das classische Drama Schillers und Goethes war. Und neben den beiden Großen verlangte auch die jüngere Generation statt der nüchternen Breite der Kotzebue-Ifflandschen Schule einen phantasievolleren Inhalt für das Drama. Damals fand auch der inzwischen vergessene Gozzi seine Auferstehung; beiden Teilen war dieser sorglose Dramatiker genehm, dem Classicismus für seine Zwecke, der jungen Romantik für die ihrigen. Die letztere hat damals im Beginne des neuen Jahrhunderts zwei Wortführer gefunden, welche in Prosa-Abhandlungen auf diesen Dichter hinwiesen, und zwei Dichter, welche in praktischer Ausübung seinen Kunststil beleben wollten.

Angeregt durch Schillers „Turandot" schrieb im Jahre 1803 Franz Horn seine Abhandlung über Carlo Gozzi[310]). Ins Maßlose geht seine Überschätzung; mit einem Satz wie: „Was rein erzeugt wird im Gemüt des Menschen ist immer schön" (S. 33) kann er jede Schwäche des Dichters verteidigen. Und in der That erwartet er einen „neuen Frühling" von der Belebung Gozzischer Kunst; er wünscht, daß er bald auf allen Bühnen gegeben werden möge, dann könne es nicht fehlen, „daß das Interesse für diesen Dichter nicht bald sollte allgemein werden"[311]).

... diese Form nur g
wolgefällig darlegen zu
eines Theater-Direktors" f
heißt die echte italienische,
großen Dichters" berührte
von den drei Pommeranze
(erster Abschnitt, „Der Dic
Gozzis „Raben" als den
tische Oper[312]).

Wichtiger noch ist, daß
mittelbar in ihren Dichtun
Hier ist zunächst Ludwig Ti
Stück von Gozzi bearbeitet,
Märchen sich so eng an ihr
trachtung dieser Stücke kurz

L'amore delle tre melar
erhaltene Stück von Gozzi, w
seinen „Triumph der Empfin
einflußt bei der Abfassung se
ebenso wie Goethe hat sich T
Vorbild genommen.

Bei Gozzi leidet Prinz
Hypochondrie. Die Ärzte haben

von unheimlichen Dingen. Selinus erzählt: „Man sagt, es sei alles nur die Anstellung eines bösen Geistes“; und Hanswurst meint, daß die Krankheit des Prinzen einem heimlichen Complot bei Hofe gelegen komme.

Beide Dichter führen uns dann in die Krankenstube; in beiden Stücken wird eine Krisis erwartet: Besserung oder Tod bei Gozzi, ordinäre Vernunft oder Tollheit bei Tieck. Und wie der kranke Tartaglia durch Lachen geheilt werden soll, so ruft auch Zerbino auf eine witzige Bemerkung Hanswursts aus: „Ha ha ha! — O das könnte einen so gesund wie einen Fisch machen, wenn man immer in dem Humor bleiben könnte.“

Gozzi wie Tieck knüpft an diese Situationen dann eine litterarische Zeitsatire an, welche sich anschließt an die Erlebnisse auf einer Reise des Helden, die aber nicht aus eigenem Entschluß, sondern durch äußeren Anstoß veranlaßt wird. Den Prinzen Tartaglia treibt die Fee Morgana auf die Reise nach den drei Pomeranzen, den Prinzen Zerbino schickt der Zauberer Polykomikus[315]) auf die Reise nach dem guten Geschmack. In beiden Stücken ist der ganze Hof untröstlich, man nimmt weitläufigen Abschied. Dann begibt sich der Prinz mit nur einem Begleiter auf den Weg, Tartaglia mit Truffaldino, Zerbino mit Nestor.

Auch in Tiecks andern Märchen, „Blaubart“ und „Der gestiefelte Kater“, ist Gozzis Einfluß unverkennbar[316]). Auch Tieck läßt ernste und heitere Scenen mit einander wechseln; so stehen im „Blaubart“ wahrhaft packende Scenen neben den lächerlichsten Possen. Auch das stete Wechseln zwischen Prosa und Versen fand Tieck bei seinem Vorbild und ahmte es im „Zerbino“ nach. Doch ist hier ein wichtiger Unterschied zwischen beiden Dichtern. Gozzi hat das Princip, die Masken in Prosa, alle übrigen Personen aber in Versen sprechen zu lassen. Tieck dagegen verfährt ganz frei, er läßt sogar in einer und derselben Scene die gleichen Personen vom Vers zur Prosa übergehn. Durchaus Gozzi entlehnt erscheint aber der Gebrauch

... Satan einen
füßigen Jamben sprechen, od
alten König an den Anblick
eine Betrachtung über die Une
natürlich im Stil der hohen

Auch manche einzelne Mo
genommen. In die Handlung
er als Nebenhandlung das S
Tochter Lila, welche ein Leben
in Gozzis „Zeim“ Pantalone

Kein Wunsch stört hier
Die Bäume und die Bl
Sind mir befreundet, all
Ist von mir selbst gepfla
Gepflegt, und dankt im

Im „gestiefelten Kater“ ver
ehescheue Tochter ungefähr so, w
daß Tiecks Prinzessin milder ist;
warten und schickt deshalb alle
Manne will sie gern angehöre
weinerlich wie der chinesische Kai

In demselben Märchen wird
panz“, von welchem in der letzte
die Rede ist, von dem ...

könnte wohl dahinter stecken." So unerkannt geht auch wie das wandelnde Gesetz in Gozzis „Glücklichen Bettlern" der König Usbeck vier Jahre lang unter seinem Volk umher.

Ja, selbst etwas Ähnliches wie die Masken brachte Tieck in seine Stücke. Mehrfach tritt bei ihm der „Narr" auf; oder der Dichter erfindet neue Figuren, welche in manchen Zügen an die italienischen Masken erinnern, so im „Zerbino" den stotternden Jeremias als Affen, im „Ungeheuer" die Minister und Bedienten. Auch den längst verbannten Hanswurst läßt er wieder aufleben, den er wie Gozzi den Pantalone als Beamten an einem fremden Hofe einführt: „Ich bin ein armer verbannter Flüchtling, ein Mann, der vor langer Zeit einmal witzig war, der jetzt dumm geworden ist und in einem fremden Lande wieder in Dienste getreten"[317]).

Weit weniger beeinflußt von Carlo Gozzi ist Clemens Brentano. In seiner Jugend las er gern in den Werken dieses Dichters. Er erzählt es uns selbst, da, wo er von der „Schatzkammer von Badutz" spricht[318]): „Jene biegsamen, unzerbrechlichen Zaubergärten von Seidendrahtblümchen aber, welche ich höchstens ein wenig zerbog, legte ich um mich her und saß dazwischen, die drei Pomeranzen, das grüne Vögelchen, das tanzende Wasser von Gozzi lesend, und glaubte mich selbst einen verschäferten Prinzen, der voll Sehnsucht seine Lämmer in den Thälern dieses Paradieses weidete und nach Erlösung seufzte." Auch in späteren Jahren dauerte diese Vorliebe an[319]).

Um so mehr muß man sich wundern, so wenig Anlehnung an Gozzi in Brentanos Werken zu finden. In der ganzen Zahl seiner Märchen ist nur ein einzelnes, winziges Motiv auf den Dichter der Fiabe zurückzuführen. Die Rahmenerzählung von Giambattista Basiles Pentamerone nämlich, deren Schluß zugleich das fünfzigste Märchen dieser Sammlung bildet, hat Brentano wiedergegeben in seinem „Liebseelchen". Es handelt sich hier darum, eine Prinzessin zum Lachen zu bringen; und dies geschieht bei Basile dadurch, daß eine alte Bettel gereizt

wird, bis sie schimpft und endlich in solchen Zorn gerät, daß „sie aus dem Stalle der Langmuth herausstürzte und sich den Vorhang vor der Hinterbühne aufhebend, die Waldscenerie den Blicken der Zuschauer Preis gab.“ Dieser Effekt erschien Brentano doch zu derb, und er milderte, wie es Gozzi gethan hatte: „Sie fiel, daß sie die Beine in die Höhe streckte.“

Die charakteristische Einführung der Masken in eine phantastische Märchenhandlung hat Brentano nur einmal versucht in dem kleinen Singspiel „Die lustigen Musikanten“ [320]). Die Verschmelzung ist aber nicht gelungen. Die Masken haben ein paar einleitende Scenen, verschwinden dann jedoch während der Entwicklung der eigentlichen Handlung gänzlich, um erst am Schluß im Chor wieder aufzutreten.

Auch ist die Charakteristik nicht recht geglückt, wenigstens nicht im Sinne des Italieners. Pantalon und Tartaglia charakterisiren sich (S. 17) zwar gegenseitig sehr handgreiflich:

Tartaglia. Sind Sie etwa der Pantalon vom italienischen Theater, der die komischen Alten spielt?

Pantalon. Ich! ein Schauspieler? ein komischer Alter? Herr, ich bin ein ehrlicher Bürgermeister hier in Famagusta, aber Dero Nahmen, ha, ha, ha! den Nahmen eines Tartaglia habe ich oft auf den Komoedienzetteln in Venedig gelesen; und unter Dero Nahmen erwartete man immer einen hoffärtigen falschen Staatsmann.

Aber die beiden Charaktere sind nicht scharf aus einander gehalten, beide gleichen einander zu sehr. Dem Pantalon fehlt die Geschwätzigkeit, dem Tartaglia die Zurückhaltung. Einmal (S. 41) fallen sie sogar beide soweit aus der Rolle, daß sie sich auf der Erde mit den Soldaten der Wache um Geldstücke balgen. Eine derartige Situation wäre nur für den Truffaldin angemessen. Und sonderbar, gerade dieser ist bei Brentano an solchen drastischen Auftritten zu kurz gekommen. Truffaldin, dieser unverwüstliche Spaßmacher, ist in den „Lustigen Musikanten“ ernst geworden: „Heut zu Tage ist es still und nahr-

los, und die Zeit ist so mit traurigen Geschäften überladen, daß sie gar keine Zeit zur Lustigkeit hat, auch ist das Gute so selten, daß man einem wirklich nichts Schlechtes wünscht, wenn man einem etwas Gutes wünscht" (S. 35 f.).

Brentano verfällt sogar in denselben Fehler, den wir oben bei Klinger fanden. Die Späße seines Truffaldin bestehen eigentlich nur in Wortwitzen, welche ihr großes Vorbild, Shakespeare, an mehr als einer Stelle verraten. Genau wie dieser seine Leute aus dem Volke in ihren Reden oft ein einzelnes Wort müde hetzen läßt, so macht es auch Brentano. Ja, es erhält bei ihm der Humor des Truffaldin sogar genau wie der des Shakespeareschen Clowns hie und da etwas Unheimliches. Ähnlich wie im „Macbeth" der trunkne Pförtner sich in die Rolle des Höllenpförtners hineinversetzt, sagt Truffaldin als Nachtwächter (S. 10): „Ich will nun deine lezten Stunden nach und nach anblasen, du sehr schlecht ausgefallenes Jahr; o könnte ich auch deinen Ehrgeiz anblasen, dich in aller Eile noch zu bessern, du armseliges in den lezten Zügen liegendes Jahr! Der Tod sitzt dir auf der Zunge, bald wird mein Horn dir die Posaune des jüngsten Gerichtes seyn; beßre dich Jahr oder fahre zur Hölle."

Mit den Scherzen des Truffaldin muß sich die Grazie verbinden, aber nicht der Tiefsinn.

Dieses Drama beschließt die Reihe der Bearbeitungen oder Nachahmungen Gozzischer Stücke, welche vor oder gleichzeitig mit Schillers „Turandot" erschienen. Alle Bearbeiter hatten darunter zu leiden, daß sie sich eines Vorteils nicht bedienen konnten, welchen der italienische Dichter voraus hatte. Wenn er die Figuren der commedia dell' arte auf die Bühne stellte, so sah jeder Zuschauer alte Bekannte, deren lustige Streiche und Erlebnisse man hundertmal belacht hatte. Der Hörer wußte gleich beim ersten Worte, wie dieses aufzufassen sei. Ein solcher Vorteil entging dem deutschen Bearbeiter, er mußte Sorgfalt auf die Charakteristik verwenden, wo der Italiener

dieſe als bekannt vorausſetzte. Und trotz der größeren Mühe vermochte der Deutſche mit ſeiner Bearbeitung doch kein ſolches Intereſſe zu erwecken, wie das Original es bot. Dieſem Misgeſchick konnte auch Schiller ſo wenig entgehen, wie alle Übrigen.

Aber in Einem Punkte hat er ſeine Vorgänger weit übertroffen. Bisher hatte man Gozzi ſtets in Proſa bearbeitet. Erſt Schiller erkannte, daß für dieſen Dichter der Vers unumgänglich notwendig ſei. Seit Schiller ſetzen die Bearbeitungen Gozziſcher Stücke in gebundener Rede ein.

Im Jahre 1805 trat Carl Streckfuß mit zwei Märchen nach Gozzi auf: „Zeim, König der Geiſter“ und „Die zwey Geheimniſſe“ [321]). Er machte aus den beiden phantaſtiſchen Komödien zwei ernſte Dramen, durchweg in fünffüßigen Jamben von einer geradezu charakterloſen Glätte. Alles Komiſche ſchied Streckfuß gewiſſenhaft aus, mithin auch die Maskenfiguren. Da aber in jedem der beiden Märchen eine der Masken eine wichtige Rolle ſpielt, ſo mußten dieſe beiden beibehalten werden, wurden aber durchaus ins Ernſthafte überſetzt. Im „Zeim“ iſt Truffaldino Kerkermeiſter der Hauptperſon, der getreuen Sklavin. Er muß grauſam ſein wider Willen, tröſtet ſich aber mit witzigen Ausreden über ſeine Bedenken hinweg. Streckfuß hat von Zobars (Truffaldinos) Reden und Gebahren das Lachen abgezogen; da iſt denn die bare Schurkerei übrig geblieben.

Noch mehr hat das zweite Stück durch dieſe Veränderungen gelitten. Hier ſpielt Tartaglia einen treuloſen Miniſter, der ſich durch Hinterliſt die Kenntnis eines Zauberſpruches verſchafft, vermöge deſſen er ſich in die Geſtalt des Königs Deramo verwandelt, den er überredet hat, die Geſtalt eines Hirſches anzunehmen. Da iſt es nun bei Gozzi äußerſt komiſch, daß Tartaglia die übernommene Rolle gar nicht zu ſpielen vermag, da er ſich durch ſein Stottern verrät. So bleibt er ſelbſt als Böſewicht eine komiſche Figur. Streckfuß dagegen macht aus dieſem ſich verratenden Verräter einen ernſten Intriganten Urgando:

Das Gräßlichste
Bahnt nur den Weg zum Höchsten mir — O schlage
So eilig nicht, du Knabenherz, so ängstlich! —
Bin ich Urgando noch, der Mächtige,
Den durch die Wogen nur der starke Wille
Ein ewig unverrücktes Steuer leitet?

So weit hatte sich noch Keiner von dem italienischen Original entfernt. Diese Art der Bearbeitung, welche auf gänzlicher Verkennung des Vorbildes beruht, ist jedenfalls einer der unerfreulichsten Versuche.

Dagegen erschien zwei Jahre später eine sehr originelle Bearbeitung, nämlich die „Zobeis" von Treitschke[322]). Dieser legte den Hauptton darauf, daß die Masken als alte Bekannte des Publikums die Bühne betreten, nicht aber als Fremde sich erst einführen müßten. Nun besaß die deutsche Bühne keine stehenden Figuren, der Hanswurst war verbannt, die Lisette aus der Mode gekommen, Raupach hatte seinen „Till" und seinen „Schelle" noch nicht erfunden. Da verfiel denn Treitschke auf den Gedanken, die Masken durch beliebte deutsche Lustspielfiguren zu ersetzen.

So ließ er statt des Pantalone den Amtmann Riemen auftreten. Es ist das eine Figur aus Ifflands Schauspiel „Die Aussteuer", ein fauler, schläfriger, dabei sehr reicher Junggesell, der sich vergebens um Sophie, die Tochter eines verarmten Rates, bewirbt. Zu der eigentümlichen Parallele mit Pantalone gab sicherlich eine Stelle aus Ifflands Stück den Anlaß. I, 11 fragt der Amtmann: Ist er (nämlich ein Fremder, der erwartet wird) ein Spaßmacher?

Sophie. Wenn er's nicht ist, muß er's hier werden.

Amtmann. Hahaha! Da haben Sie Recht, meine kleine Colombine.

Sophie Ach liebster Herr Pantalon, wie artig sind Sie!

Diesen Amtmann benutzt nun Treitschke zu einer Satire auf die Juristen. Riemen will nämlich das Königreich Sa-

...gen, hatte sch
spiel „Figaro in De
such mit den Worten
„Warum ich Fi
Weil wir ihm er
wenn er unter uns er
Aus gleichem Gr
Freilich, warum gerad
satz für den stotternde
doch Brighella der Ah
der „Zobeis“ ist Figaro
die Schriftsteller. Er
mandal Bildung durch
Für den Truffaldi
Komik nicht aus. Diese
in einen Löwen und eine
nach ihrer Entzauberung
haben sogar Appetit auf
prügeln sie aus Versehen
nach Ritterweise Versöhnu
Roland“.

Treitschke setzte an ih
Hofmeister „Schnaps“. D
Ritt...

sie in einer Fortsetzung des „Bürgergeneral“ auf die Bühne bringen wollte[323]).

Treitschke that sich auf seinen Einfall etwas zugute. „Genug über diesen Gegenstand, der einmal, kräftig von der Bühne versucht, zum Vortheil sich bewähren würde. Die Zukunft ist die beste Entscheiderinn.“ Die Zukunft hat allerdings entschieden, und zwar dahin, daß auch in dieser Form die Masken nicht für die deutsche Bühne brauchbar sind. Sie hat vielmehr erwiesen, daß, wenn ja schon einmal eine Gozzische Fiaba auf unserm Theater Eindruck machen soll, dies nur dann möglich ist, sobald ein echter Dichter seine Kunst an die Nachdichtung der Märchenhandlung wendet, ohne sich auf Experimente mit den Episodenfiguren einzulassen. Darum hat außer Schillers „Turandot“ nur noch Paul Heyses Bearbeitung der „Glücklichen Bettler“[324]) einen zeitweiligen Erfolg errungen. Die Behandlung dieses Stückes bot insofern Schwierigkeiten, als in ihm die Masken keine Episodenrollen spielen, sondern an der Intrigue wichtigen Anteil haben. Hier lag also die Versuchung, die Masken als solche retten zu wollen, besonders nahe. Heyse hat aber die Klippe glücklich umschifft.

Die Handlung des Stückes läuft im Wesentlichen hinaus auf die Bestrafung zweier unredlichen Emporkömmlinge, des Vezirs Muzaffer und des Wucherers Tartaglia, also einer Märchen- und einer Maskenfigur. Zu ihrem Untergange haben sich verschworen: der König des Landes, welcher vier Jahre lang von Thron und Reich entfernt war, ein edler Jüngling, dem man seine Geliebte geraubt hat, der ehemalige Vezir Pantalone, der Färber Brighella und der Tagedieb Truffaldino, also zwei Märchen- und drei Maskenfiguren, die sämmtlich als Bettler auftreten. Da hat nun Heyse, unbekümmert darum, ob er eine Maskenfigur vor sich habe oder nicht, aus den beiden Bösewichtern zwei parodistische Caricaturen gemacht, einen übertriebenen Wüterich und einen verliebten Juden, und hat die

fünf Bettler als fünf ernste oder lustige Märchenpersonen behandelt. Allerdings hat dabei eine Figur wie Heyses „Kusch“ einige Züge von Truffaldino behalten, aber er tritt doch ohne den Anspruch auf, ein völliger Ersatz zu sein. Dafür ist auch Heyses Humor allzu zahm und höflich. — —

Es ist ein eigentümliches Schauspiel, wie sich durch ein Jahrhundert hindurch die Deutschen immer und immer wieder bemühen, sich die Werke Carlo Gozzis anzueignen, obwol der Geist dieser Dichtungen unserm Volke so fremd ist. Es steckt eben doch ein starker Zauber in diesem phantastischen Durcheinander von Pathos und Trivialität, ein Zauber aber, der sich nur dem ganz erschließt, welcher das Original zur Hand nimmt. Selbst eine so formschöne Übertragung, wie die des Grafen Baudissin[325]), ist doch nur ein Notbehelf, weil ihr die Dialektfärbung mangelt.

Die Hauptklippe für alle Bearbeiter waren stets die Masken. Ein Dialog, den erst der Augenblick mit allen seinen Zufälligkeiten erzeugen soll, kann nicht niedergeschrieben werden. Die Zeiten aber, in denen auch der deutsche Schauspieler noch das Stegreifspiel pflegte, sind längst dahin. Schröder war noch einer der Letzten, welche diese Kunst gepflegt hatten. Die Epigonen kannten sie nur noch vom Hörensagen. „O schöne Zeit“, sagt Friedrich Ludwig Schmidt in seinen Denkwürdigkeiten[326]), „o schöne Zeit der extemporirten Stücke, von deren Reize unsere jetzigen Zuschauer gar keinen Begriff haben! Im Anfange meiner theatralischen Laufbahn habe ich noch manchen älteren Collegen kennen gelernt, der einst in der Stegreif-Comödie gespielt, und Jeder sprach von derselben mit der größten Begeisterung ... Das echte Lustspiel ist mit der extemporirten Comödie zu Grabe getragen.“

Dennoch würde es falsch sein, die Figuren der commedia dell' arte allein verantwortlich zu machen für den Misserfolg der Gozzischen Stücke auf der deutschen Bühne. Der letzte Grund liegt tiefer. Es ist kein Zufall, daß Schiller sich die

„Turandot“ und Heyse sich die „Glücklichen Bettler“ zur Bearbeitung wählte. Ein tiefer künstlerischer Sinn spricht sich in dieser Wahl aus. Denn jene beiden Fiabe sind die einzigen, in denen die Handlung ohne Wunder, Verwandlungen und dergleichen vor sich geht. Der Inhalt dieser beiden Märchen ist, wie der mancher anderen orientalischen Erzählungen, eine Reihe von Abenteuern, die wol durch ihre Ungewöhnlichkeit zum Nachdenken reizen, die aber doch menschenmöglich sind. Daher mochten sich diese Stoffe wol zur Dramatisirung in Gozzis Manier mit ihren derben, handfesten Strichen eignen.

Anders aber steht es mit den übrigen acht Fiabe. Hier wählte Gozzi Wundermärchen aus mit willkürlichem Eingreifen übernatürlicher Wesen, Volksmärchen, an die man glauben muß, um ganze Freude an ihnen zu haben. Carlo Gozzi aber stand diesen duftigen Gebilden überlegen lächelnd gegenüber. Mit allzukräftiger Hand griff er in diese zarten Gewebe der Phantasie hinein; und als er sie dann rücksichtslos mit fremden Zuthaten aufbesserte, da nahmen sie sich so geflickt aus, daß sie das Lampenlicht der Bühne nicht mehr vertragen konnten. Weil er die Märchen tyrannisirte, darum gehorchten sie ihm nicht.

Denn das Märchen ist wie der Schmetterling, der nur schön ist, wenn er launisch hin- und hergaukelt. Er ist für uns ein Bild spielender Willkür und freiesten Selbstgenügens. So frei muß er bleiben. Man mag ihm zuschauen, man mag ihm folgen, wohin er fliegt. Wollte aber Einer ihn lenken, er würde gar zu leicht ihm von den Flügeln die schillernden Schuppen streifen, die keine Kunst ersetzen kann. Der Falter ist todeswund, wenn ihm der bunte Schimmer genommen ist.

So auch das Märchen. Wem es sich in seiner unbefangenen Schönheit zeigen soll, der muß ihm folgen, wohin es ruft, aber er darf ihm keine neuen Wege weisen. Leicht könnte es sich sonst sammt seinem Führer verirren; leicht könnte auch sein buntes Kleid Schaden nehmen. Und mit dem glänzenden Äußern würde der Hauptreiz des Märchens schwinden; denn

eine neue Seele einhauchen

Phädra.

I.

Auf die große Zahl seiner Dramen und Bühnenbearbeitungen ließ Schiller am Ende seines Lebens die getreue Übersetzung eines fremden Stückes folgen, aber eine Übersetzung, welche für den unmittelbaren Bühnengebrauch bestimmt war und darum in den Kreis der hier behandelten Werke gehört. Es war ein seltsames Unternehmen, daß Deutschlands größter Tragiker gerade ein französisches Drama wieder zu beleben suchte; denn das, was die Bedeutung der deutschen Bühne in jener Zeit ausmachte, das hatte sie eben durch Abwendung von französischen Mustern und Hinwendung zu Shakespeare und den Alten erreicht. Charakteristik, Dialogführung, Stil und Versbau hatten sich weit von dem französischen Classicismus entfernt, und so läßt sich von vornherein annehmen, was sich auch bewahrheitet: daß nämlich Schiller durch äußere Rücksichten zu dieser Übersetzung veranlaßt worden war und nicht frei seiner strengsten Überzeugung folgte.

Eine reiche Abwechslung durchgeführter und in sich zusammengesetzter Charaktere war man gewohnt auf dem deutschen Theater zu sehen. Die Figuren der französischen Bühne dagegen sind meist gar zu sehr von Einer Leidenschaft beherrscht, so daß sie fast als deren Personification erscheinen. Um wirkliche Menschen und nicht nur personificirte Abstrakta oder wandelnde Sentenzen zu sein, hätten sie nach den Ansprüchen deutscher Hörer mannigfachere und individuellere Züge haben müssen. Durch ihren Stolz, ihre Herrschsucht, ihre Vornehmheit glaubte der französische Tragiker seine Personen bisweilen schon ausreichend charakterisirt zu haben; das Werden dieser Leiden-

Lessings, Goethes und Schil
Zweckmäßigkeit doch oft den E
Das sind vielmehr Unterredu
nau vorher weiß, was sie sag
nicht unterbrochen wird. Gar
dem andern; dadurch erhält
lichkeit und Bestimmtheit. Es
die das Drama der Deutschen
aber bei den Franzosen sich ni
französischen Dialog ein je dou
Zweifel, Furcht und Hoffnung
sicherung, bloß durch die For
scheint ihnen wenig geläufig. S
drücken sich klar aus; aber inde
Breite wie das Wichtigste beha
umschreiben und die Sprache
meiden, wird der Stil zwar be
auch gespreizt. Kühl ist die
Reden; daß Jemand von sich ir
an sich selbst Aufforderungen ri
timste Mitsichzurategehen in rhe
diese Personen dem Gefühle
dem der Mangel an Innigkeit

nach Rang und Stand und in Erwägungen über die Wolanständigkeit, den guten Ruf, die gloire erging. Seigneur oder Madame fühlten sich nie allein, sondern alle ihre transports beobachtet von tous les humains oder l'Univers. Diese beständige Rücksicht auf Zuschauer, die Sorge um das Urteil der Welt beeinflußt alle ihre Entschlüsse und Handlungen.

Aber enger noch als die Forderungen der Etikette schnürten die Gesetze des Versbaus den Dialog ein. Doch liegt gerade hier die Gefahr nahe, ein ungerechtes Urteil zu fällen. Nicht der Alexandriner an sich ist zu tadeln, er ist nicht unbedingt ein „Nationalunglück". Im Deutschen freilich, einer Sprache, die ihre Verse nach dem Princip der Betonung baut, ist er bei landläufiger Behandlung unerträglich einförmig. Im Französischen dagegen können die Alexandriner durch den Widerstreit des Versaccents mit der Wort- und Satzbetonung sehr mannigfache Gestalt annehmen. Auch die Cäsur erscheint in geschickter Praxis nicht ganz so ermüdend, wie man von vornherein annehmen möchte. Denn die mustergültigen Dichter suchen gern durch verschiedenartige Nebencäsuren die Einförmigkeit auszugleichen. Nimmt sich nun gar ein Dichter, wie es Voltaire, Mahomet V. 309

Zopire: Qui l'a fait roi? qui l'a couronné?
Omar: La victoire.

thut, die Freiheit, die Hauptcäsur ganz durch Nebencäsuren zu verhüllen, macht er also Gebrauch von dem, was die Franzosen briser le vers nennen, so kann von Eintönigkeit gar keine Rede mehr sein.

Schwerer ins Gewicht fällt schon der Zwang des Reimes, wenn er auch noch nicht das ärgste Verhängnis des französischen Alexandriners ist. Zwar läßt sich nicht läugnen, daß die französischen Reime in der Mehrzahl nicht sonderlich reizvoll sind. Denn einerseits reimen meistens nicht die charakteristischen Stammsilben der Worte auf einander, sondern die Endungen, andrerseits ist durch Convention der Wortschatz der französischen

Alter sich von der Regel
seinem „Tankred“ sich f
gestattet. Nicht also der
Wiederholung derselben 8
Allem durch die eigenartig
erhöht. Voltaire besonde
Rücksicht auf den Reim un
veranlaßt. Wo nun jeder
hat, auf -ire, -ide, -ore, -
lung möglich; wo aber, wi
weise reimen, Zopire auf Pa
diese vier Namen nicht wer
lichsten Reimen zusammengek
Eintönigkeit ein. Und doc
schicktesten Vers- und Reimk

Von der folgenschwerst
nicht lösen, von dem Verb
lag die schlimmste Krankheit
kein Gedanke mehr so wort
wie seine eigenste Natur es
scheu zurückweichen oder v
immer sprungweise von se
mußte, dann war die kräft
zwängt und der freie Pulss
mit Recht

So mannigfaltig nun, wie sich trotz aller Beschränkung die Alexandriner im Französischen darbieten, konnte sie im achtzehnten Jahrhundert Keiner im Deutschen nachbilden. Ja, es ist überhaupt die Frage, ob selbst der geschickteste Formkünstler über einzelne gelungene Versuche hinausgelangen und etwa einer ganzen Tragödie in deutschen Alexandrinern alle Feinheiten des französischen Versbaus verleihen könnte. Gleichviel, am Ausgang des achtzehnten Jahrhunderts rechnete man kaum noch mit der Möglichkeit; der reimlose Fünffüßler galt so ganz für den eigentlich dramatischen Vers, daß man ungeachtet aller Schwierigkeiten, ungeachtet selbst des grundverschiedenen Charakters beider Versmaße auch Alexandrinertragödien in reimlose Jamben übertrug. Und die Schwierigkeiten, schon die alleräußerlichsten, waren nicht gering.

Die beiden Verse sind an Ausdehnung ungleich, sie decken sich nicht; es ist daher unmöglich, durchgehends einen Vers genau durch einen Vers wiederzugeben. Zwei Alexandriner durch drei Quinare zu ersetzen, geht wieder nicht durchgängig an, weil dann im Deutschen der Raum zu groß ist; der Inhalt zweier Alexandriner reicht meist nicht für drei Quinare aus. Und wenn man unbekümmert darum, ob hüben und drüben ein Vers dem andern entspreche, übersetzt und dabei einen Alexandriner durch einen Fünffüßler und ein Bruchstück des folgenden wiedergibt, so zerstört man eine wesentliche Eigentümlichkeit der Alexandrinerdichtung, daß nämlich in überwiegender Zahl der Fälle ein einzelner Vers ein Ganzes für sich bildet. Dazu kommt noch, daß der Inhalt oft durch die Form beeinflußt wird. Dadurch daß der einzelne Alexandriner in zwei gleiche Teile zerfällt, oder an den einen ganzen Vers durch den Reim ein zweiter unlöslich gekettet ist, fordert dies Versmaß zu Redeformen heraus, welche dieser Zweiteilung Rechnung tragen, nämlich zu Antithesen und ähnlichen Wendungen. Diese im Deutschen in jambischen Quinaren nachzubilden, ist aber deshalb sehr schwer, weil einerseits der Blankvers sich nicht in

für die Übertragung auch
aufstellen, sondern jeder
entscheiden, ob er mehr
Rechnung tragen, oder ob
fernt haltend, in freiem
schreiten will. Daß dab
vorkommen können, liegt
wenigen Versuche näher u
zweifellos gekannt hat und
eingewirkt haben mögen.

—

Im Jahre 1773 erschi
Bearbeitung auf dem Wein
Versuche solcher Übertragung
wiederholte Aufführungen
bekannt wurden. Gotter wo
sondern wünschte dem Stü
Jahren in der Hamburgisch
gegangen war, durch geeign
Lebenskraft zu geben. Wie
beherzigte, das festzustellen,
zu betrachten, wie

Ganzen ist wirklich übersetzt; und selbst hier finden sich ausgedehnte Stellen, in denen Gotter vom Urtext abweicht. Man kann daher keine Musterleistung erwarten, aber voll Interesse wird man das Ringen mit der Form wahrnehmen und den richtigen Takt, mit dem schon bei diesem frühen Versuche der Übersetzer sich derselben Mittel bedient, welche später Goethe, Schiller und ihre Nachfolger bei gleichen Unternehmungen consequenter anwandten.

Kürzung des Ausdrucks unter Bewahrung des Inhalts, das ist, ganz allgemein gesprochen, die wichtigste Forderung. Schlegel rühmte mit vollem Rechte, daß in Gotters „Merope“ die Sprache gedrängter, gedankenreicher, nachdrücklicher und doch von gleicher Feinheit wie im Französischen sei. Viele Redewendungen sind vereinfacht, die beständig wiederkehrenden gleichen Worte, die Umschreibungen und Wiederholungen, die allzu häufige Namensnennung, die vielen Interjektionen und die wiederholte Anrufung der Götter sind sehr eingeschränkt. Viele entbehrliche Verse sind ganz gestrichen oder doch der umständliche Ausdruck sehr concentrirt. So ist z. B. der Vers I, 1, 19

Vous, pour qui tous les coeurs en secret réunis . . .

durch „Des Volkes Abgott! du —“ wiedergegeben; ein Vers, wie II, 4, 43

Eh! madame, d'où vient que vous versez des larmes?

nur durch die zwei Worte „Merope weint?“

Dabei zeigt aber Gotter doch feines Gefühl für die charakteristische Form, wenn ihm ihre Verkörperung auch nicht immer gelingt. So wird er dem Parallelismus des Ausdrucks in dem Verse I, 2, 52

De lois qu'il ne corrompe, et de sang qu'il ne verse

gerecht durch die Übersetzung:

Kein
Gesetz schreckt ihn — er weiß es zu verdrehn;
Kein Sterblicher — er schont des Blutes nicht.

I, 3, 78 f. Voilà mes droit
La valeur fit c
Dies, Königin,
Ein Recht, das
II, 6, 4 f. J'ai mal connu l
J'en attendais j
Verkannt hab' i
Ich hielt ſie für
III, 2, 42 Pour son fils se
Sie hätte nur fü

Aber Gotter hatte vor
Tragödien im Versmaß des
delte dieſes mit unleugbar
Kein Wunder drum, daß
auch bei der Bearbeitung d
mancher franzöſiſche Vers
wiedergegeben wurde, ſei es
füßige Zeile ſich einſchlich, ſ
ſtücken zweier Verſe zuſamm
I, 1. 57 Si je n'ai plus de
Kann einer Welt
Erſetzen?
II, 4, 8 La vertu sur le

gabe manches rhetorischen Schmuckes möglich war. Meistens muß darum Gotter, um die Zahl der Verse nicht zu überschreiten, sich zu ganz freier Wiedergabe entschließen:

I, 1, 1—3 Grande reine, écartez ces horribles images;
Goûtez des jours sereins nés au sein des orages.
Les dieux nous ont donné la victoire et la paix.

O, Königinn, entreiß dich diesem stummen,
Trostlosen Gram! Geneuß der Ruhe, die
Der Sturm gebar! Die Götter sind versöhnt[331]).

Wo er dagegen streng wörtlich übersetzt, da braucht er mehr Verse, als das Original; und von dieser bequemeren Art des Übertragens ist nur noch ein Schritt zur Erweiterung des französischen Wortlauts durch freie Zusätze. Eines von den vielen Beispielen mag zeigen, wie der Bearbeiter dabei verfuhr.

I, 1, 41 f. beklagt Merope ihren Sohn:

Mon coeur a vu toujours ce fils que je regrette,
Ses périls nourrissaient ma tendresse inquiète.

Gotter erweitert den ersten Vers zu sechs, den zweiten zu drei Zeilen:

Ach, immer seh' ich ihn!
Geschäftig stellt mir ihn die Phantasie
Auf jedem Schritte dar. In jeder Mutter,
Die einen Sohn umarmt, erblick' ich mich
Und ihn. Und wenn dem Schlummer die Natur
Erliegt, umflattert, bald als Knabe, bald
Als Jüngling, mich sein Bild. Selbst die Gefahr,
Die ihn umringt, selbst die Entfernung, selbst
Die Zeit, die Alles mindert — nährt in mir
Dieß brennende Gefühl.

Durch viele ähnliche Zusätze suchte er das Original, in welchem die Empfindung allzusehr durch ceremonielle Redewendungen eingeengt ist, den Deutschen näher zu rücken; sobald ein Zustand gegeben war, erging sich Gotter unabhängig

Aegiſth den Dolch erhebt, ga
wir bereits bei den ganz frei
und dieſe liegen jenſeits der

Als Goethe um die Wei
liches Werk unternahm, mußte
den Fußſtapfen Gotters folgen
Bewußtſein that, oder ob ein
Unternehmen geboten war, iſt
licher iſt das Letztere.

Am Weimarer Hofe herrſch
zöſiſche Dichtung; ſie war begrü
die Herzogin Anna Amalia ein
auch ihren Söhnen hatte geben
war dieſe Vorliebe durch den zei
lands. Goethe, der ſich zu kei
der Franzoſen hat frei halten
erſten Weimarer Zeit ihre Über
ihm in der Rede zum Shakeſpea
ſpiele mit den langweiligen vierte
Nachahmung der Griechen wie
ſo iſt es nicht erſtaunlich, daß e
Plundersweilern“ ſelber die kecke
einlegte. Nach und nach aber
franzöſiſchen Theater doch wieder

die direkte Anregung durch Humboldts Pariser Brief gesellen, um Goethe in den Jahren 1799 und 1800 zur Übersetzung zweier Voltaireſcher Trauerspiele, des „Mahomet“ und des „Tankred“, zu bestimmen. Der Herzog war hoch erfreut über den Plan. „Die Uebersetzung Mahomets von Goethe soll hoffentlich eine Epoche in der Verbesserung des deutschen Geschmacks machen“[332]), schrieb er am 4. Januar 1800 an Knebel. Und mit Interesse folgte er der Arbeit, sowie der Aufführung, indem er bald den Kritiker und bald den Regisseur machte; Ew. Meccanische Hoheit, so titulirte er Goethe in seiner Freude[333]).

Durch Goethes Tagebücher sind wir genau über die Einzelheiten der Entstehung unterrichtet. Am 29. September 1799 begann er in Jena die Übersetzung mit der zweiten Scene des ersten Aufzuges und beendete das Stück am elften Oktober mit Ausschluß der Eingangsscene, die erst am 17. und 18. Oktober folgte. Mehrfach wurde dann die Arbeit durchcorrigirt und Schiller zu Rate gezogen, bis sie am 17. November beendet war. Dann las Goethe die Übersetzung am 17. und 22. Dezember im Beisein des Herzogs und der Hofgesellschaft und bereitete im Januar 1800 durch sorgfältige Proben die Aufführung für den 30. Januar, den Geburtstag der Herzogin, vor[334]). Carl August war von der Darstellung nicht befriedigt, und wiederholte Nachproben waren nötig. Dann aber wurde das Stück in den folgenden Jahren oft gespielt[335]). Ähnlich erging es auch 1801 mit dem „Tankred“. Goethe war den ganzen Januar hindurch krank; er konnte daher nur in seinem Hause den Schauspielern einige Winke geben und mußte im Übrigen Schiller die Leitung der Proben überlassen. Dieser aber vermochte sich weder in den Geist des Stückes recht einzuleben, noch stand er gerade damals in gutem Verhältnis zu den Schauspielern. Daher befriedigte die erste Darstellung am 31. Januar 1801 nur wenig, und es bedurfte im Februar

Alexandrinern abgefaßt. Aber
unter die fünffüßigen Jamben
einzelne Sechsfüßler. Nach u
Arbeit wurde er ſtrenger und
Verſe[337]). Ganz ſelten ſind
deutſcher Alexandriner nicht au
wortgetreu wiederzugeben (ſo V

Nach Möglichkeit bemühte
Vers genau durch einen deutſch
ſonders auffällig in der erſten
letzt übertragen wurde. Denno
Voltaires in dieſer Weiſe doch m
Abweichung vom ſtrengſten Wo
alſo nur etwa ein Viertel des
dieſen Verſen ſind die meiſten m
V. 247f. S'il est un vrai prophè

S'il est un imposteur,
G. 280f. Iſt er Prophet, wie du

Iſt er Betrieger, und D

Sollte nun ein Fünffüßler d
entſprechen, ſo fehlte nur noch,
zöſiſche Vers in zwei gleiche Hälf
Goethe bisweilen erreicht, nämlich
nach der zweiten Hebung.
V. 269 Voi-

Überhaupt hatte Goethe oft Bedacht auf den Parallelismus der beiden Alexandriner-Hälften, den auch schon Gotter darzustellen bemüht war; nur war er in der Nachbildung glücklicher als sein Vorgänger. Freilich ward dabei oft die knappe Form durchbrochen, und der Übersetzer griff zu dem bequemeren Mittel, je einen halben Alexandriner durch einen ganzen deutschen Vers wiederzugeben.

V. 18. Imposteur à la Mecque, et prophète à Médine.
G. 18f. Aus Mekka mußt' er als Betrieger flüchten,
Medina nahm ihn als Propheten auf.
V. 130. Sans parents, sans patrie, esclaves dès l'enfance.
G. 141f. Nicht Vaterland, nicht Eltern kannt' ich je;
Mein Loos von Jugend auf war Sklaverei.

In freierer Weise:

V. 630. Faut-il donner mon sang? faut-il porter leurs fers?
G. 743f. O laß die Bande mich mit ihnen tauschen!
Willst Du mein Blut, es fließet gern für sie.

Schwieriger aber noch als die Nachbildung der Zweischenkligkeit des Alexandriners war ihre Überwindung. Denn der Fünffüßler kann seiner Kürze wegen doch nur in Ausnahmefällen in zwei selbständige Hälften zerlegt werden; in der Regel muß er ein Ganzes bilden. Darum ist es oft notwendig, daß der Übersetzer im Deutschen die zwei getrennt neben einander stehenden Hälften in dem engeren Raum eines Quinars zu einem einheitlichen Satze zusammenzieht. Auch dies ist Goethe mehrfach ausgezeichnet gelungen.

V. 230. Sers-toi de ta raison, juge avec moi ton maître.
G. 261. Laß mit Vernunft uns Deinen Meister richten!
V. 572. Tu ravages le monde, et tu prétends l'instruire?
G. 670. Und Du, Verheerer, sprichst von Unterricht!

In dem weitaus größten Teile seiner Arbeit aber war Goethe stets vor die Wahl gestellt, entweder bei streng wörtlicher Übertragung die Verszahl zu überschreiten, was er häufig that, oder mit Beibehaltung dieser den Ausdruck zu verkürzen

bestimmungen beseitigte, so daß
bequem in zwei Fünffüßler fü

Zum letzten Mal ruft
Um Euretwillen Euch

Es ist nicht zu leugnen,
Epitheta, pathetischer Ausrufe,
bungen der Ausdruck im Deut
wurde[338]). Aber Goethe hatte
abwechslungsreichere Satzverbind
auftretenden avoir und être und
sinnlich anschaulichere Ausdrücke,
Erweiterung wichtiger Begriffe
Goethes Sprache hie und da d
Fülle, aber dieser Schmuck beste
zösischen, darin, daß jedes Wor
erhält. Wo einmal in diesem
gar zu genau nachahmt, da wird
V. 824f. Là, cette nuit, Zopire

Offre un encens frivol
G. 997ff.

In diesen Hallen ist
Gewohnt, zu Nacht d
Mit nicht'gen Mei

wählte, wirksam über die schlichte Größe seiner Durchschnittsrede hinaus. Mit wieviel einfacheren Mitteln aber Goethe arbeitet, mag ein Beispiel zeigen:

V. 209 ff. Ne sais-tu pas encore, homme faible et superbe,
Que l'insecte insensible enseveli sous l'herbe,
Et l'aigle impérieux qui plane au haut du ciel,
Rentrent dans le néant aux yeux de l'Éternel?

G. 238 ff. Und weißt Du nicht, Du schwacher, stolzer Mann,
Daß das Insekt, das sich im Halm verbarg,
So wie der Adler, der die Wolken theilt,
Dem Ewigen belebter Staub erscheine?

Auf solche Weise belebt und vertieft Goethe den Dialog, mäßigt die Übertreibung und Ruhmredigkeit, zerbricht die steifen Formen der Galanterie und läßt dafür das menschliche Empfinden mehr austönen[340]). Man erkennt, daß er — wie sehr auch ursprünglich äußere Rücksichten für die Inangriffnahme der Übersetzung bestimmend gewesen waren — sich doch später mit ganzer Seele dem Werke widmete. Der warme Ton der Rede in manchen Scenen beweist, welchen Eindruck diese auf den Bearbeiter gemacht haben; und an der größeren Anschaulichkeit und Plastik der Bilder und Erzählungen, welche Voltaire oft vermissen läßt, erkennt man Goethes Bemühen, das Original nach bester Kraft zu ergänzen. Manche Situation ist durch leise Überarbeitung des Dialogs eindringlicher gemacht worden, und allgemeine Sentenzen, welche Voltaire meistens ganz äußerlich in die Rede einfügt, erhalten nicht selten bei Goethe durch Bezugnahme auf die Verhältnisse, unter welchen sie gesprochen werden, ein tieferes Gepräge.

Das alles ist in erster Linie der Ermordungsscene (IV, 4) zugute gekommen, einer der besten des Originals, welche den Einfluß von Shakespeares „Macbeth" nicht verläugnen kann. Auch Goethe vermochte Anklänge an dieses Drama nicht zu umgehen; er übersetzt beispielsweise die Worte: Moi! je viens d'obéir durch: „Sie ist geschehn, die That". Und noch ein

Ah! je revois le
Quoi! c'est vous

G. 1470ff. Selde. Ich

Ach, wollte
Palmire. Palmire lebt
Selde. Palmire, ruf
Für Dich zu
Palmire.
Selde. O Deine Hän
Vom Rande
Du lebst, ich

Überhaupt hat Goethe
frei bewegt, wie eben hier.
einen Vorgang in deutlich
Mangel an maleriſcher Wirk
ſtändig erfundene Schilderu
Reue Seldes gab er einen
ſehnſucht des Jünglings.

Nichtsdeſtoweniger hat
des Überſetzers nur ſelten übe
Bearbeiter des Stückes gew
gefolgt, ſo hätte er ſich mand

uftreten laſſen müſſen. Aber obwol Goethe dieſen Vorſchlag nfangs gut hieß, hat er ihn doch nicht ausgeführt[341]).

Nur wo Voltaire dem deutſchen Gefühl und dem Ton r deutſchen Bühne direkt widerſprach, hat der Bearbeiter ſich nderungen erlaubt, ſie betreffen aber nicht die Handlung der den ſceniſchen Aufbau, ſondern lediglich die Charakteriſtik r Perſonen. Neun Jahre nach der Überſetzung des Stückes, m 2. Oktober 1808, hatte Goethe eine Unterredung mit apoleon[342]), in welcher dieſer die Voltaireſche Tragödie tadelte, eil darin der Weltüberwinder Mahomet eine ſo ungünſtige childerung von ſich ſelbſt mache. Ganz daſſelbe hat auch oethe von Anfang an empfunden; nicht nur die Feinde des ropheten ſchelten dieſen mit unbeſtimmten Worten unabläſſig inter ſeinem Rücken, ſondern Mahomet ſelbſt entwirft von ſich ie ungünſtigſte Schilderung, und zwar oft in Superlativen, ber die hinaus es keine Steigerung mehr gibt. Beides mäßigt oethe. An die Stelle des Schmähens ins Blaue hinein tritt zt bei den Gegnern der poſitive Vorwurf der Betrügerei, der üge[343]). Und Mahomet, welcher im Original gewiſſenlos nd rachſüchtig genug iſt, die Beſeitigung Zopires unumwunden nen Mord zu nennen, Mahomet, welcher der Stimme des lutes gegenüber fühllos iſt und ſelber die Heuchelei als ſeine affe bezeichnet, trägt bei Goethe ſeine Schlechtigkeit doch nicht ı ſo plumper Weiſe zur Schau. „Ich fühle mich zu ihrem errn beſtimmt“ iſt ein Zuſatz, durch welchen der Machthaber in mehr prophetenhaftes Anſehen erhält[344]). Wie im „Groß-phta“ läßt Goethe den Betrüger ſich nicht ſelbſt als ſolchen arakteriſiren, ſondern verſtärkt lieber die Mittel der Betörung.

V. 839 f. Du plus saint appareil la ténébreuse horreur,
Les autels, les serments, tout enchaîne Séide.

V. 1018 ff. Der heiligen Gebräuche finſtre Schrecken,
Verſchloſſne Pforten, ungewiſſes Licht,
Ein dumpfer Schwur, der ew'ge Strafen droht,
Umfingen ſeinen Sinn.

geheimnisvolle Macht, n
beſonders über die beil
welche gewohnt ſind, ein
aus erſt ihren Blick zu G
auch Voltaire ſicherlich ge
es ihm nicht gelungen, d
Charaktere ſind allzu körp
Unterredung zwiſchen Mah
erwähnt wird, nicht auf d
Mangel ſeines Talents. D
er des Geſpräches gedenkt,
Goethe, obwol er in den
ſcheute, doch wenigſtens ei
gewaltigen Worten aus Se

Ein heil'ger Schauer
Doch überredet war es
Zuckt mir durch alle G
Bald preßt er mir da
Die Kniee wanken un
Ich kann nicht vorwä
Fühl' ich ein neues
Fühl' ich das Blut in

Ebenſo ſuchte Goethe
Palmirens Gemüt

von ihr bekommt; in der Jugend Reiz wird sie ihm als „edler Unschuld Bild" geschildert. Gleich danach tritt sie auf und naht zutraulich ihrem unbekannten Vater; denn sie fühlt sich nicht in seiner Gefangenschaft, sondern in seinem Schutze. Rührend schmiegt sie sich mit ihren Bitten an ihn an. Und eben dies Gefühl der Hülflosigkeit, das auch in den Gesprächen mit Seïde (II, 1 und III, 1) wieder laut wird, macht es glaublich, daß das Mädchen so voll Vertrauen an Mahomet hängt. Mit lieblichem, innigem Ausdruck in ihren Reden, mit Kindersinn, wie er selber sagt, wendet sie sich ihm zu. Ihn aber zieht nur das sinnliche Begehren zu dem Mädchen; in einem Monologe, den Goethe (IV, 1) ziemlich selbständig erfand, begrüßt Mahomet die Nacht, die ihm Palmire und die Stadt überliefern soll. Bis zum Beginne des fünften Aktes bleibt das Mädchen arglos in der unseligen Täuschung; als ihr dann aber die Binde von den Augen genommen wird, da bricht sie plötzlich in leidenschaftlichen Jammer aus. Statt des matten Wunsches V. 1374 f.

Puissent la Mecque ensemble, et Médine, et l'Asie
Punir tant de fureur et tant d'hypocrisie!

erschallt laut ihr Kampfruf:

Auf, Mekka! Auf, Medina! Asien,
Bewaffne Dich, die Wuth, die Heuchelei
Zu strafen!

Und Worte der äußersten Verachtung aus dem Munde des sterbenden getäuschten Kindes beschließen das Stück.

Nach ganz denselben Grundsätzen verfuhr Goethe bei der Übertragung des „Tankred", nur daß er sich hier noch größere Freiheit nahm. Dazu veranlaßten ihn zwei Umstände. Einerseits hatte der Verfasser selbst sich von dem alten Zwange dadurch entfernt, daß er nicht mehr regelmäßig je zwei Alexandriner zu einem Couplet verband, sondern durch freie Reimstellung und sogar Dreireim dem Dialog mehr Beweglichkeit gab. Zum Andern aber wurde die Goethesche Über-

sind im engen Anschluß
Dann aber unterbrach Go
vember rückte sie ein wen
1800 wurde sie fertig.
ganz freiwillig, sondern
an die Vollendung gegange
schon am 18. Januar 180
kam es, daß Goethe, um d
große Teile des ersten und
dazwischen liegende Scene u
dichtete[347]).

Die Mittel Goethes zu
Einzelheiten seiner Übersetzun
ist nicht nötig; es würde le
Gesagten führen. In noch
mußte der Übersetzer nachh
den Versbau mannigfaltiger
ist eintöniger, als die sein
und in der Wahl der Wo
der stets hochgeschraubten A
daß hier eine reichere Ausn
ließ sich im Deutschen die

den Alexandriner. Wenn der Überschwang des Gefühls plötzlich alle Schranken durchbricht, dann darf nicht der Vers diese Naturgewalt allzu eng einzudämmen suchen. Frei muß der Strom der Empfindung hinbrausen; er ebbt nach einer Weile wieder in das Bett des Verses zurück. Diese Ungebundenheit der Bewegung ist aber nur dem fünffüßigen Jambus, niemals dem Alexandriner möglich; und keine noch so vollendete Deklamation kann etwa in Amenaidens Worte:

Oppresseurs de Tancrède, ennemis, citoyens,
Soyez tous à ses pieds, il va tomber aux miens.

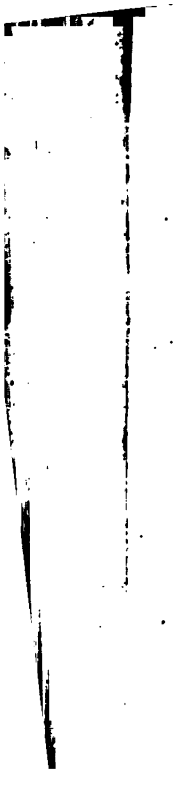
gleichen Jubel hineinlegen, wie er an sich schon aus der deutschen Übertragung tönt:

Und wenn Tankredens Unterdrücker, wenn
Sich Feinde, Bürger ihm zu Füßen werfen,
Die Wonne fühl' ich ganz; denn er ist mein.

Solche Innigkeit treffen wir bei Goethe oft an, er ist an Macht der Worte so reich, wie weise im Verschweigen. Gerade die Erkenntnis der Unmöglichkeit, das Unsagbare mit Worten auszudrücken, fehlt Voltaire ganz. Das alte wahre Wort von Matthias Claudius:

Shakspeare und Voltaire, der Eine
Ist, was der Andre scheint:
Meister Arouet sagt: ich weine
Und Shakspeare — weint,

dies Wort läßt sich auch auf Goethe und Voltaire anwenden. Gerade der „tragische Jammer", welcher Jenem so zusetzte, fand doch bei ihm einen einfacheren und tieferen Ausdruck zugleich. Daneben aber zeigte Goethe hier ebenso wie im „Mahomet" seine Überlegenheit über den französischen Dichter besonders da, wo es galt, die anschauliche Schilderung eines Zustandes, eines Bildes, einer Landschaft zu geben. Seine Erinnerungen an Italien belebten sich; man spürt es an der Wärme des Tones, der man überall begegnet, wo von dem schönen Lande die Rede ist.



Goethe fort, wie er üb
Geſchichte Frankreichs i
Abfaſſung und der Üb
Bedeutung erhalten hat
„Tankred“ in einer Re
der Freiheit und Gleichh
war in der Wiedergabe
ſichtig. Wo er einmal
fügt er gleich hinzu: „je
geben.“ Les citoyens son
ſollen alle Bürger ſein“;
ſin produit l'indépendance
letzte Jahrzehnt franzöſiſche
ganz fort[248]). Goethe ſta
nicht kühl, nicht gleichgül
wegung ſehr wohl; aber
ihm, der nur das klare
hielt, den Grund der Erſc
dem Erkennenden die Fähi
eine urteilsloſe, tumultuar
pferin neuer gedeihlicher L
loſigkeit des Beginnens ver
horen

Er bezeichnete das Stück einmal in einem Briefe an Schiller kurz als „Die Ritter“ und deutete damit an, wo für ihn der Schwerpunkt der Bearbeitung liege. Nicht als eine Liebestragödie fand das Drama seinen Beifall; denn in der Darstellung der Neigung Tankreds und Amenaidens ist Voltaire über die alten conventionellen Formen nicht hinausgekommen. Goethes Interesse wurde vielmehr dadurch erregt, daß das Stück ausschließlich in ritterlichen Kreisen spielt und alle Ereignisse durch die Anschauungen und Vorurteile dieses Standes bedingt sind. So weit es anging, trug Goethe dieser Voraussetzung Rechnung und beseitigte darum Alles, was dem Glanze des Rittertums widersprach oder ihm zur Unehre gereichte. Er konnte natürlich das Verbannungsurteil und die übrigen harten Maßregeln wider Tankred, die ersten Bedingungen der ganzen Handlung, nicht aufheben, wol aber den Rittern nach der Erkenntnis ihrer Ungerechtigkeit edlere und kräftigere Entschlüsse beilegen, anstatt sie mit schlaffer Reue sich zufrieden geben zu lassen. Desgleichen mußte die Feindschaft zwischen Christen und Sarrazenen eine der wichtigsten Voraussetzungen bleiben. Aber dadurch, daß Goethe den Beherrscher der Ungläubigen, Solamir, in günstigeres Licht rückte, erreichte er zweierlei: einerseits zeigten die Heerführer in Syrakus jetzt durch die Würdigung des Feindes größeren Edelsinn, andrerseits wird der Verdacht glaubhafter, daß Amenaide dem Muselmann ihre Neigung zugewandt habe. So brachten fast alle Änderungen in der deutschen Bearbeitung doppelten Gewinn; denn indem eine Person dem Feinde Gerechtigkeit widerfahren ließ, fiel gleich ein heller Widerschein auf sie selbst zurück. Dem Ritterrate gereicht es bei den Hörern zum Vorteil, daß er nicht blind ist für die Tapferkeit Tankreds, über den er doch das Verbannungsurteil fällt. Und dieser selbst spricht zu eigenen Gunsten und zum Vorteil derer, welche ihm Unrecht gethan, wenn er seine Anhänglichkeit an die undankbare Stadt kundgibt und gegen den Schluß des Stückes der un-

glücklichen Amenaide jeden Vorwurf erspart[349]). Die Wertschätzung des Gegners gereichte auch dem Orbassan zum Vorteil. Gegen Tankred mußte er zwar naturgemäß zurücktreten; er mußte der rauhe Krieger, in den Augen seines Feindes sogar der rohe Mann bleiben. Dem Hörer aber durfte er unter dem trotzigen Gebahren die edle Gesinnung zeigen. Er blieb der glücklichere Nebenbuhler Tankreds, doch ohne die selbstsüchtigen Absichten, die ihm Voltaire unterschob. Wie König Thoas der Iphigenie, so naht er bei Goethe der Amenaide[350]).

Gegen die breite öffentliche Handlung treten bei Voltaire die intimeren Beziehungen der Personen erheblich zurück. Goethe ließ aber auch diese nicht aus den Augen, obgleich er im Wesentlichen das Stück als ein Schauspiel ansah, d. h. als ein Spiel, in welchem Alles zur Schau aufgestellt sei. Das Verhältnis Arsirs zu Amenaide suchte er zu vertiefen; die unabläßige Sorge Beider um ihre gloire ersetzte er durch innigere Anteilnahme von Vater und Tochter für einander. Dann erklärt sich auch der Wechsel der Stimmungen besser. Je milder sich Arsir von Anbeginn gegen seine Tochter zeigt, desto tiefer ist er gekränkt, sobald er ihre Schande erfährt. Als aber dann (IV, 6) das Mädchen ihm seine Herzensneigung gesteht und er sein Kind schuldlos weiß, da jubelt der Greis — den Goethe bis dahin absichtlich im Ton der Rede älter dargestellt hatte als Voltaire — jugendlich auf und verabschiedet sich von ihr am Ende der Scene mit der alten väterlichen Besorgnis.

Amenaide andrerseits, deren edle Gesinnung und hohen Geist Jedermann anerkennt, fühlt sich selbst doch nur so lange in dem Bewußtsein ihres Wertes sicher, als sie einen Rückhalt an ihrem Vater hat. Sobald sie jedoch erfährt, wem sie als Gattin folgen soll, zeigt sie sich gänzlich hülflos. Anmutig ist Alles, was sie sagt, und doch sehr eindringlich. Wie sie ihrer Mutter mit inniger Liebe gedenkt, so lehnt sie sich in

kindlichem Vertrauen an ihren Vater. Noch als der schwere Verdacht auf sie gefallen ist, erwartet sie von ihm Beistand. Aber sie sieht sich in ihrer Hoffnung getäuscht, ihr tiefer Schmerz läßt sie harte Vorwürfe aussprechen; doch selbst für diese hat sie später Worte der Abbitte. Milde und versöhnend sollte sie sich darum aller Erwartung gemäß auch am Ende des Stückes zeigen. Hier aber hat Goethe unbegreiflicherweise sich ziemlich eng an die Vorlage gehalten: auch in der deutschen Bearbeitung bricht Amenaide mit Flüchen auf den Lippen zusammen[351]).

Vielleicht hätte Goethe bei größerer Muße eine solche Inconsequenz nicht begangen. Denn nie darf man die gegen den Schluß hin immer größer werdende Eile der Abfassung außer Acht lassen. Konnte Goethe doch seinen Hauptplan zur Hebung des Stückes nicht verwirklichen, nämlich die Verbindung der einzelnen Aufzüge durch Chöre in den Zwischenakten. Einen Vorschlag zur Ausführung sandte er an Iffland[352]), wir kennen also in großen Umrissen die Absichten des Bearbeiters; ausgearbeitet aber wurde nichts, und über die Veranlassung zu diesen lyrischen Episoden kann man nur eine Vermutung aufstellen. Daß es sich nicht nur um ein Experiment, eine Verbindung von antikem Chor und Opernensemble handeln sollte, und daß diese Wiederbelebung eines alten Kunstmittels nicht lediglich in Goethes Vorliebe für eine Verbindung des Schauspiels mit der Musik ihren Grund hatte, ist von vornherein anzunehmen. Wahrscheinlich sollte die Einführung der Chöre den Grundfehler des Voltaireschen Stückes, die Unwahrscheinlichkeit der Handlung, vermindern. Und gewiß war kein Mittel zur Erreichung dieses Zweckes einfacher zugleich und wirksamer, als eben dieses; es sei denn, daß Goethe an dem Bau des Stückes selbst hätte rütteln wollen.

Die französische Tragödie nämlich bringt niemals eigentliche Volksscenen auf die Bühne, trotzdem in den meisten Dramen das Volk als solches durch Huldigung oder Aufruhr

an dem Zweifellosesten zweifle
ausgehend von den Ereigniß
durch Chöre und Einzelgesän
schlossen, zu dem nächstfolgend
das Stück selbst dadurch gar n
die Leichtgläubigkeit der handel
Aber zweierlei wäre doch erreic
eine stärkere Überzeugung von
Wichtigkeit der Ereignisse gewon
Stimmungsgehalt jeder einzeln
der Ausführung deutlicher gewor

Die beiden Voltaire-Übertr
gemein, daß sie, genau wie Gotter
von getreuer Übersetzung und
Goethe ist der Anschluß an das
Vorgänger, aber wirklich wort
doch nur etwa in der Hälfte je
die kleinen Veränderungen, welch
tragung aus einem Versmaß i
nehmen mußte, ihn immer wiede
Freiheiten zu gestatten. Die F
Beurteilungen des „Mahomet“ s
Unsicherheit herrscht. ob

Nach einem kräftigen Protest gegen die französische Tragödie im Anfang des Gedichts vermag er am Schluß nur durch eine Hintertür das Stück auf die deutsche Bühne zu führen. Als einen Ausnahmefall verteidigt er Goethes Vorhaben, als Führer zum Bessern, nicht als Muster läßt er Voltaire gelten; und die vorletzte Strofe ist ein kurzer Auszug aus W. v. Humboldts Pariser Brief, in welchem gleichfalls die französische Schauspielkunst lediglich als Erziehungsmittel für die deutschen Schauspieler empfohlen worden war. Nur um der tieferen Absichten willen vermochte also Schiller die Arbeit Goethes willkommen zu heißen; und nur ähnliche Beweggründe konnten ihn selbst einige Jahre später zur Übersetzung von Racines „Phädra" veranlassen.

III.

Schillers Urteil über die französische Litteratur beruht auf einer festeren Grundlage als seine Anschauungen von andern fremden Litteraturen. Denn während er diese meistens nur in Übersetzungen las, war er der französischen Sprache soweit mächtig, daß er sie zwar nicht fließend sprechen, aber doch mit Leichtigkeit lesen konnte. Ob er jedoch hier von jeher die Übersetzungen verschmäht und zu den Originalen gegriffen hat, ist fraglich. Denn Schillers Ansichten sind sich nicht stets gleich geblieben. In seiner Frühzeit, aus welcher wir eine ziemlich ungünstige Censur über seine französischen Kenntnisse besitzen[354]), verwarf er in Bausch und Bogen die gesammte Dramatik jenseits des Rheins[355]). Später ließ er Unterschiede gelten und wurde in reiferem Alter immer nachsichtiger.

Der Umschwung scheint in der Zeit eingetreten zu sein, als ihn der „Carlos" beschäftigte. Damals hat er eine ganze Reihe französischer Dramen, und zwar diesmal sicher im Original, gelesen, ja, noch mehr, er hat auch von ihnen gelernt. Denn

ſohn; doch ſind im Einzel
„Carlos“ in den Vorausſet
daß eine Entlehnung ſchon v
und nur in wenigen Scene
In der „Phädra“ handelt es
brecheriſche, unerwiderte Liebe
hier zeigt die Handlung gar
Drama. Größer iſt die Verwa
und dem „Mithridates“; doch
Der „Carlos“ iſt auf einen
der Conflikt beruht auf einer un
Vater und Sohn, die Liebe de
iſt erſt durch die unglücklichen
worden. Der „Mithridates“ l
Löſung hinaus: Monime iſt
Gattin des Königs, Xiphares
nähern, ſobald der Tod des Ba
dates ſelbſt, als er dennoch leb
nahen fühlt, vereinigt Monim
ten Sohnes. Nur je eine S
ſchen Dramen findet ihr Gegen
Phädra der Oenone, ſo geſteh
länger zu ſchweigen vermag,
ſündige Liebe; aber Carlos iſt
gemorden

Xiphares und Arbates im „Mithridates“ (I, 1) zeigt keinerlei Übereinstimmung mit den beiden obigen, es sei denn etwa, daß das Wort des Xiphares:

Tu sais par quels efforts il tenta sa vertu

erinnern könnte an Carlos' Andeutung:

Ich weiß,
wie Philipp lieben kann, und wie er freite.“

Dagegen ist eine auffallende Ähnlichkeit zwischen der Unterredung des Xiphares mit Monime und derjenigen des Carlos mit der Königin. In beiden Fällen ist die Leidenschaft auf Seiten des Jünglings, während Monime ihre Liebe nur leise andeutet, Elisabeth wenigstens nicht leugnet, was sie für Carlos empfindet. Und besonders gegen den Schluß beider Unterredungen ist eine Abhängigkeit nicht zu leugnen.

Xipharès. je vous promets
De vous mettre en état de ne me voir jamais!
Monime. C'est me promettre plus que vous ne sauriez faire.
Karlos. Ich schwöre,
und schwöre ihnen, schwöre ewiges — —
O Himmel nein! nur ewiges Verstummen,
doch ewiges Vergessen nicht.
Königin. Wie könnt' ich
von Karlos fodern, was ich selbst zu leisten
nicht Willens bin?

Die entsprechende Situation in Racines „Phädra“ dagegen, die Scene also, in welcher die Königin dem Stiefsohn ihre Leidenschaft gesteht, deckt sich keineswegs mit jener Liebesscene im „Don Carlos“. Viel eher mag dieser Auftritt Schiller bei der großen Unterredung der Fürstin Eboli mit Carlos vorgeschwebt haben. In beiden Fällen sucht ein von Liebe entflammtes Weib einen ahnungslosen Jüngling, der eine andre Neigung im Herzen trägt, in seine Netze zu ziehen, und der Höhepunkt beider Scenen ist ein Misverständnis, welches sich nur jedesmal nach der Lage der Dinge modificirt. Weil dort

Seitdem Schiller als ein
eine Reihe franzöſiſcher Dram
hatte, lernte er über die haut
Schon in der Rede über die ſte
1784, zeigte er ſich empfängl
er bislang Pierre Corneille al
geſtellt, ſo ließ er von nun a
fahren, ohne ſich doch gegen ſe
zöſiſchen Tragödie überhaupt zu
nahm Schiller Racines Werke au
die franzöſiſchen Claſſiker laut
hier bisweilen die Manier, ſo
Schönheiten zum Erſatz[357]). D
deutſchen Bühne wieder Wurzel
ſeine Meinung.

Doch auch in dieſem Pun
im Jahre 1799 Humboldts Pa
Element, das auch für die T
Tragödien enthalten ſei, hinwie
Welt ſeine Zuſtimmung zu dem
pädagogiſchen Abſichten willen,
er verteidigte Goethe, der einſt
ſchmacks über den Rhein zurü
Voltaires „Mahomet“ auf die

von selbst. Carl August in seiner Vorliebe für das classische französische Drama und seinem Interesse auch für die zeitgenössische Litteratur der westlichen Nachbarn konnte sich stets auf diesen Erfolg berufen, um sein Verlangen nach weiteren Übersetzungen zu rechtfertigen. Wiederholt hatten sich beide Dichter über die Möglichkeit der Erfüllung dieser Wünsche beraten und Schiller sich immer ablehnend verhalten; erst im Jahre 1803 gab er nach und las auf des Herzogs Verlangen eine ganze Anzahl moderner französischer Theatralia durch. Die Folge war, daß er zwei Stücke von jenem fruchtbaren Lustspieldichter übersetzte, dessen Stücke in den nächsten Jahrzehnten in Bearbeitungen von Kotzebue, Iffland, Blum und Lebrun viel auf deutschen Bühnen gegeben wurden, von Louis-Benoît Picard.

Schiller ging ohne große Lust an die Arbeit und beendete sie schnell. Wol hätte die eine der beiden Komödien, der „Parasit", Gelegenheit zu einem interessanten Experiment geben können. Das Original nämlich, Médiocre et rampant, ist in Alexandrinern abgefaßt; und gewiß wäre es lohnend gewesen, zu versuchen, ob sich nicht etwa für leichte Behandlung der Alexandriner im deutschen Drama hätte erhalten können, oder ob eine Umdichtung des französischen Versmaßes in deutsche Fünffüßler sich auch für das Lustspiel bewährte. Aber Schiller betrachtete das Ganze nur als Gelegenheitsarbeit und übertrug das Stück in Prosa. Dadurch ist viel von dem ursprünglichen Charakter verloren gegangen; selbst das Lied „An der Quelle saß der Knabe", welches Schiller einlegte, ist nicht so graziös wie die Minneklage des Troubadours im Original und überdies für den vorliegenden Fall um eine Strophe zu lang. Manches erscheint ohne das poetische Gewand sehr dürftig, und obwol Schiller oft streng wörtlich übersetzte und sogar viele Gallicismen stehen ließ, waren Eigentümlichkeiten des Alexandriners in deutscher Prosa doch nicht wiederzugeben. Im Ganzen mußte der Übersetzer sich bestreben, knapper im Ausdruck zu sein, denn die geschwätzigen französischen Verse mit ihren vielen Wieder-

Gern hätte Schiller,
Originals bewunderte, au
Vollendung gegeben. Aber
ganz neues Stück hätte schrei
ſo leichtgläubigen, blödſichtig
Dorival-Selicour aufkommen.
damit, die beiden Gegner Lar
zu contraſtiren, daß er Jenen
tümlichen Wendungen und Bi
der Andre gewählter und vorſid
ſatz war ſchon dadurch zu er
Laroche im angedeuteten Sinne
cour aber ziemlich unveränder
Überſetzer aber ein ſo einfache
zu Gebote, wie dem franzöſiſch
einfach als Tartuffe et patelin

Noch mehr als im „Par
bei der Überſetzung des drei
Ménechmes“, das ſchon als D
Auf einen natürlichen, leichten
übertrug er ganz wörtlich, no
einer Bearbeitung des Stückes
bequeme Wiedergabe im Stile
das Stück erſt in Hambura

daß, wie in Regnards „Ménechmes“ oder in Bonins „Drillingen“, die Verwechslungsrollen von Einem Schauspieler gespielt werden konnten. In Hamburg gab Herzfeld die Doppelrolle.

Den äußeren Erfolg der beiden Kleinigkeiten hat Schiller selbst vorausgesehen; sie wurden an mehreren Bühnen gegeben und unterhielten das Publikum ein paar Abende. Lange konnten sie nicht im Repertoire bleiben, weil sie den Keim eines frühen Untergangs in sich trugen. Der „Neffe als Onkel“ war an sich zu unbedeutend, der „Parasit“ veraltete schnell. Bei den Franzosen hatte das Stück besonders deshalb Interesse gefunden, weil es, wie viele Picardsche Lustspiele, ganz für den Moment geschrieben war und ein getreues Bild der Pariser Gesellschaft darbot, wie diese sich durch die Wirren der Revolution gestaltet hatte. Als sich das Zeitbild veränderte, verstand man das Stück nicht mehr und hielt die Charaktere für verzeichnet. Und dieses Urteil trat in Deutschland mit noch größerer Berechtigung auf als in Frankreich[360]).

In Weimar wurde in der Folgezeit das französische Drama mehr gepflegt als bisher. Dieselben beiden Racineschen Stücke, welche auf Schillers „Don Carlos“ eingewirkt hatten, traten ihm im Beginn des Jahres 1804 noch einmal besonders nahe. Am 27. Januar las Frau von Staël die „Phädra“ vor, und drei Tage später, am Geburtstag der Herzogin, wurde der „Mithridates“ in Bodes Übersetzung gegeben[361]). Und wenn sich Goethe und Schiller auch immer wieder gegen diese „abgelebten Werke“ und ihr „aufgedunsenes Pathos“ sträubten, sie mußten doch, um nicht durch ihren Protest Anstoß zu erregen, den Neigungen des Hofes ihren Zoll entrichten, insbesondere jetzt Schiller, an welchem überhaupt in jener Zeit der Klatsch allzugroße Nachgiebigkeit gegen fürstliche Launen auszusetzen hatte[362]).

Am Ende des Jahres, wol Anfang December, beschloß er, den „Britannicus“ von Racine in Fünffüßlern zu übersetzen. Er kam nicht über die erste Scene hinaus; aber das Bruch-

da verfährt er meiſtens
Form oder des Inhalts
hebt und im Deutſchen na
laut dem übrig gebliebene
kürzt oder erweitert.

Auch an eine Fortſetz
ſpiel „Agrippina“, dachte
XII bis XIV, ſkizzirte er
Entwürfen aufbewahrt iſt
allerdings dringend eine Fo
Fragen wollte Schiller beantw
Neros weiter entwickeln? W
ſein? In kräftigen Strichen
Agrippina iſt im höchſten Ma
iſt ſie Neros Mutter und geg
hat ihren Sohn durch Mord
bracht, jetzt will ſie ihm alle
iſt ſeit dem Tode des Britann
der Gewiſſenloſigkeit und Gen
ihm die Mutter überall im W
dem Wege zu räumen.

Sei es nun, daß dieſer
Überſetzung in den

existirten[365]). Und selbstverständlich wollte Schiller nicht so sehr eine französische Tragödie, als vielmehr ein Drama in dem neuen theatralischen Stil gewinnen; „denn ein Stück mehr auf dem Repertorium zu haben, ist von größerer Bedeutung als man glaubt", war seine Ansicht wie diejenige Goethes.

Die Phädra-Übersetzung ist das letzte große Werk, welches der Dichter ganz vollendet hat. Er war krank, während er die Arbeit ausführte, und doch hat er sie in kürzerer Zeit vollendet, als selbst Goethe in gesunden Tagen seine Tankred-Übersetzung. Der Plan der Ausführung lag von vornherein klar vor ihm: er wollte eine gewissenhafte Übersetzung schaffen, ohne sich eine Abänderung zu erlauben. Den Stil, welchen Gotter und Goethe nur stellenweise, unterbrochen von Partien freier Bearbeitung, durchgeführt hatten, wollte er consequent durch das ganze Stück hindurch beibehalten. Aber wie deutlich ihm auch das Ziel vor Augen lag, der Weg dahin ist ihm nicht leicht geworden. Aus den Resten des Manuscripts ersehen wir, wie er mit der Form gerungen hat, er, der Meister der fünffüßigen Jamben. Gewiß ist es nicht zu leugnen, daß sich in dem Werke viele Spuren der schnellen Arbeit vorfinden. Wer das Ziel metrischer Betrachtungen darin sieht, dem Dichter die fehlerhaft gebauten Verse nachzuzählen, der wird z. B. in der „Phädra" 54 Fälle finden, in denen Schiller Anapästen unter die Jamben gemischt hat. Auch Vier- und Sechsfüßler ließen sich zeigen. Aber es ist damit nichts erreicht. Denn hier werden wir einmal durch des Dichters eigene Handschrift darüber belehrt, daß solche regelwidrig gebaute Verse durchaus nicht immer Nachlässigkeiten sind. Wie schwer Schiller die Übertragung mancher Stellen geworden ist, beweist die Rede der Phädra V. 1419—1439. Als er nach immer erneuten Versuchen endlich ans Ende dieses Abschnittes gelangt war, genügte ihm das Erreichte doch noch nicht, und er übersetzte das Ganze von Anfang an noch einmal. Nun finden sich in dieser Rede aber doch noch zwei Sechsfüßler, die nach gemeinem

... nach der zwe
der Deutlichkeit halber
Ich flohe Hippol
Der andre Vers gar
durch einen Fünffüßler.
Verſuche gemacht, den Wid
war dutchaus nicht gleich
Mittel unverſucht, ſolch ein
chen. Als ihm z. B. die
Et je fuirai ces l
urſprünglich nur durch den
Und fliehe dieſen O
möglich war, da zog er zur
Wiedergabe durch zwei ganz
Und fliehe dieſen
Für meine Ruhe
Und erſt zum Schluß gelang
Und fliehe dieſen Ort

Treu dieſem Plan, hat
den Charakteren nichts geänder
lich ein wenig männlicher auftri
im Geſpräch mit Aricia anſchlö

Sonst bleibt einzig das Verfahren der Übersetzung zu betrachten, das in den Hauptpunkten sich mit demjenigen Goethes deckt und nur strenger durchgeführt ist[367]). Denn nie hat sich Schiller soweit vom Original entfernt, daß er eine ganze Rede, geschweige eine Scene selbständig bearbeitete; von Interpolationen hat er die Übersetzung gänzlich frei gehalten. Vers für Vers wurde übertragen; wo er einmal die Reihenfolge ändert, ist die Veranlassung dazu meistens die, das Wichtige gebührend hervorzuheben.

J'ai même défendu par une expresse loi
Qu'on osât prononcer votre nom devant moi.
Selbst deinen Namen vor mir auszusprechen
Verbot ich durch ein eigenes Gesetz.

Und ebenso hat er nur, um matte Wiederholungen zu sparen, gelegentlich eine Zeile getilgt. Auffallend bleibt höchstens die Auslassung der Verse 346—348. In jener Scene bringt Oenone, um Phädra den Entschluß zu sterben auszureden, zwei Argumente vor: Sie dürfe leben, weil nach dem Tode des Theseus ihre Liebe kein Verbrechen mehr sei, und sie müsse sogar leben um ihres unmündigen Sohnes willen. Nur dieser zweite Grund ist für Phädra maßgebend; und doch ließ Schiller gerade die Schilderung der hülflosen Lage des Kindes weg.

Die Mittel zur Verkürzung des Wortlauts blieben die gleichen wie bei Goethe; oft war durch asyndetische Nebeneinanderstellung der Sätze, durch eine leichte Wendung des Ausdrucks vom Aktiv ins Passiv oder von der negativen Form in die positive, durch Tilgung entbehrlicher Wiederholungen und Verdoppelungen schon genug erreicht; oft auch ließ sich ein Substantivum sammt seinem Epitheton mit Erhöhung der poetischen Wirkung in ein einziges Compositum zusammenziehen. Auf diese Weise erreichte Schiller, daß in einer großen Zahl von Fällen genau ein deutscher Vers einem französischen entsprach. Es gelang ihm dies noch leichter als Goethe, weil er in seinen eigenen Werken mehr und mehr auf die Ver-

einzelung des Verſes zugeſchritten war. Man hat öfter bei ihm den Eindruck, als ließen ſich Alexandriner gar nicht anders als in deutſche Fünffüßler übertragen.

R. 191 ff. Les ombres par trois fois ont obscurci les cieux
Depuis que le sommeil n'est entré dans vos yeux,
Et le jour a trois fois chassé la nuit obscure
Depuis que votre corps languit sans nourriture.

Sch. 211 ff. Dreimal umzog den Himmel ſchon die Nacht,
Seitdem kein Schlummer auf dein Auge ſank,
Und dreimal wich die Finſterniß dem Tag,
Seitdem dein Körper ohne Nahrung ſchmachtet.

Auch die Halbirung des Quinars durch die klingende Cäſur nach der zweiten Hebung, die ſchon bei Goethe als die glücklichſte Löſung der Zweiteilung ſich darbot, finden wir wieder.

R. 890. Votre trouble présent, votre douleur passée.
Sch. 953. Dein jetz'ger Schrecken, dein bisher'ger Gram.

R. 1092. Examinez ma vie, et songez qui je suis.
Sch. 1175. Prüfe mein Leben, denke, wer ich bin.

R. 1128. Tu te feins criminel pour te justifier.
Sch. 1213. Du giebſt dich ſtrafbar, um dich rein zu waſchen.

Und ebenſo wiederholt ſich das Beſtreben, die zwei ſelbſtändigen Alexandrinerhälften in der Überſetzung zu einem einheitlichen Satzgefüge zu verbinden.

R. 1019. J'ai vu lever le bras, j'ai couru la sauver.
Sch. 1092. Da fiel ich ihr in den erhobnen Arm.

Oft aber ließ ſich wie bei Gotter und Goethe ein franzöſiſcher Vers doch nur durch einen deutſchen Alexandriner wiedergeben, der natürlich nicht immer als ſolcher gedruckt zu ſein braucht, ſondern ſich auch aus den Bruchſtücken zweier Fünffüßler ergeben kann.

R. 122 f. Craint-on de s'égarer sur les traces d'Hercule?
Quels courages Vénus n'a-t-elle pas domptés?

Sch. 131 ff. Kann man
Sich auf der Bahn des Herkules verirren?
Wie stolze Herzen hat nicht Venus schon
Bezähmt!

Es ist das keine bloße Construktion, die Verse, die zwischen den Zeilen entstehen, als Alexandriner aufzufassen. Schiller selbst hat sie als solche empfunden. Der Vers R. 1130 ist in der Handschrift übersetzt durch:

Ich kam mit Zittern dieß Geständniß dir zu thun,

und diese Worte bilden eine einzige Zeile; erst hinterdrein wurden die Worte „zu thun" an den Beginn des nächsten Verses gerückt. Denn niemals hat Schiller, wie schon oben gezeigt ist, gern sechsfüßige Verse stehen lassen; weit lieber griff er, wenn der Wortlaut eine knappere Fassung nicht duldete, zu dem Behelf, einen Alexandriner durch zwei deutsche Verse wiederzugeben, meistens jede Halbzeile durch einen ganzen Fünffüßler. Ward dadurch auch hie und da die Rede geschwätzig, so war doch unter Umständen dies Verfahren auch zu billigen; denn wenn gar zu oft und lange Vers für Vers übersetzt wird, so erscheint der Dialog endlich im Deutschen zerhackt. Das empfand Schiller sehr wohl. Darum nahm er seine Zuflucht zu einem Mittel, welches ebenfalls schon Goethe, aber nicht so häufig, angewandt hatte: wie im Französischen je zwei Verse durch den Reim an einander gefesselt sind, so band er sie durch Enjambement, ließ also, indem er zwar dem Wortlaut Gewalt anthat, doch ihre Zusammengehörigkeit bestehen.

R. 91 f. Tu sais comme à regret écoutant ce discours,
Je te pressais souvent d'en abréger le cours.

Sch. 102 f. Du weißt, wie peinlich mir bei der Erzählung
Zu Muthe war, wie gern ich sie verkürzte!

R. 693 f. Que dis-je? cet aveu que je te viens de faire,
Cet aveu si honteux, le crois-tu volontaire?

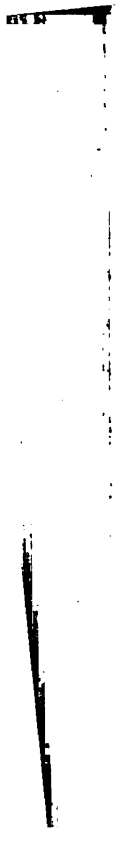
Sch. 742 f. Was soll ich sagen? Dieß Geständniß selbst,
Das schimpfliche, denkst du, ich thats mit Willen?

blick auf diesen Übelstan
wandt werden, obschon es
am besten gerecht wurde.
setzung hat darum Schille
durch drei Quinare wieder
übermäßig aufgeschwellt we
alle Rücksicht auf den franz

Diesem Verhalten geg
durchaus die Behandlung d
die Übersetzung auch hier
allzu großer Selbständigkeit
der Dramaturg, dem der S
und der stets die Bühnenwi
wird durch mannigfaltigere
belebt, gern malt der Überse
Seelenzustand mehr aus, er
den vorliegenden Fall an; un
sich bestrebt, stets erhaben zu
heit, befleißigt sich Schiller g
Aber diese Änderungen sind
den Bemühen, die Racinesch
wiederzugeben. Nicht nur, d
pher und andre rhetorische
dem Stil der

oft finden. Und wenn er hie und da dem Racine etwas entzieht, so sorgt er in entsprechender Weise an andrem Orte wieder für Ersatz. Nur wo der französische Sprachgeist dem deutschen durchaus zuwiderlief, wie bei der Verbindung von Verben sinnlich-anschaulicher Thätigkeit mit abstrakten Substantiven, da ließ sich Schiller auch nicht einmal zu Compromissen herbei.

Besonders war er dort rücksichtslos, wo er Manier entdeckte und wo conventionelle Formen inhaltsleer auftraten. Racines Sprache ist prächtiger, gewählter als diejenige Corneilles und Voltaires; aber wie die Vorzüge, so treten auch die Mängel sehr ins Licht. Es ist ja staunenswert, wie dieser Dichter es versteht, jeden Ausdruck der gewöhnlichen Umgangssprache zu ersetzen, aber seine Umschreibungen sind auch oft sehr gesucht. Und schlimmer noch ist es, daß bei dem beständigen Haschen nach erhabenen Wendungen und Umschreibungen das Gefühl für die erste, einfachste Bedeutung der Worte oft verloren gegangen ist. Racine hätte sonst z. B. nicht von einer flamme si noire sprechen können oder in den häufig wiederkehrenden Wendungen mit voir so weit den Begriff des Sehens vergessen dürfen, um zu sagen: il se vit immoler, er sah sich hinmorden. Hier und an ähnlichen Stellen waren Änderungen dringend nötig. Das unaufhörliche Anrufen der Götter wurde sehr beschränkt, die Steifheit, die Galanterie, die Eleganz gemäßigt, die Ruhmredigkeit, die Berufung auf die gloire und die Anreden nach Rang und Stand vermindert. Dafür brachte Schiller zum Ersatz in manche Rede größere Innigkeit und ließ wirkliche Leidenschaft ertönen, statt blos erzählter. Auch die vielen eingestreuten Eigennamen verringerte er um ein Bedeutendes und wählte lieber, wie auch in seinen eigenen Dramen, allgemeine Anreden: „Herr", „Gebieterin", „Königin". Ebenso übersetzte er in der weitaus größten Zahl der Fälle Seigneur und Madame, wich also hier von Goethes Praxis ab, der diese Anreden nur den Untergebenen im Ge-



gebraucht wurde:

Il défend dè d

Und doch sind se
nicht so störend, wie t
Umschreibungen durch H
pronomina durch Subst
kaum etwas Langweilig
weise, die einmal zum E
Selbst die vielgeschmäht
fatal, funeste, mortel u.
sogar die Gefahr nahe, da
aus Mangel an Sprachge
urteilen, thut man gut, si
schen vor Augen zu führe

Ausdrücke, wie fatal
Franzosen so erhaben unt
oft wiederholt, ihre Wirk
daß dem letztgenannten W
Reim le reste angehängt
französischen Original mit
folgen, denn die deutsche
ganzen Inhalt des funeste
voll", „schicksalsschwer" u
Notbehelf für einzelne Fäll
ihrerseits mieb-

der Phädra remords (218) und crime (887), Phädra selbst spricht der Vertrauten gegenüber gleichfalls von crime (241, 307, 864), von einer flamme si noire (310), einer flamme adultère (841), dann wieder von fureurs (853), und Schiller hat an all den bezeichneten Stellen stets das eine Wort „Schuld" (241, 950, 264, 339, 342, 901, 912, 926). Mit scheinbarem Recht dürfte daher ein Franzose hieraus gegen die Übersetzung den Vorwurf der Einförmigkeit, der Wortarmut herleiten, wenn er sich nicht vorhielte, welch eine Wucht der Anklage in diesem kurzen Worte liegt, das für Schiller „der Übel größtes" bedeutete.

Manche Eigentümlichkeit von Schillers Phädra-Übersetzung ist daraus abzuleiten, daß diese unmittelbar für die Bühne bestimmt war. Dauernderen Wert hätte sie wol erhalten, wenn sich der Dichter noch enger an das Original gehalten hätte. Aber ihm lag ja eben daran, dem durch ihn selbst begründeten dramatischen Stil ein neues Werk zu gewinnen. So sehr reihte sich diese Übersetzung Schillers eigenen Dramen an, daß der Dichter, wie er es auch sonst bisweilen that, sich hie und da selbst citirte, statt wörtlich zu übertragen.

R. 4. Je commence à rougir de mon oisiveté.

Sch. 3. Nicht länger trag ichs, müssig hier zu weilen.

berührt sich mit Melchthals Worten:

Nicht ertrag ich's länger,
Als ein Gefang'ner müßig hier zu liegen,

während die ursprüngliche Fassung lautete:

Die müßge Ruh ertrag ich länger nicht.

Wie Wallenstein sich Max Piccolomini gegenüber bezeichnet als den „Freund, den Vater deiner Jugend", so sagt auch Hippolyt von Theramen:

Du warst der Freund, der Führer meiner Jugend (79).

Der frühere Wortlaut dagegen war:

Mein Führer warst du damals mein Gefährte.

Und Racine schreibt (73):

Und so ließen sich
den „Wallenstein“, nachn
Erzählung zu nennen, w
lyts gibt. Ludwig von W
daß Schiller bei der Schil
Piccolomini an jenes berü
gedacht habe[368]). Kein A
Dichtung wieder vor die E
Lebens das französische St
wörtliche Anklänge zwischen
hat die Romanze „Der Kan
Schilderung des Meerungehe

Am 30. Januar 1805 r
ersten Mal gespielt, wo es
später schon ward es bestimn
Dann wurde es bald wieder
es an anderen Orten zur
gleichfalls nach kurzer Zeit w
Übersetzer hat in den folgend
einzelte Darstellung hervorge
Werke selbst ist aber nirgend
Form erwies sich

einen solchen Ausgleich zwischen zwei in sich verschiedenen Kunstgattungen unbedingt gut heißen, noch weniger darf man ein Werk von dauerndem Wert erwarten. Läßt man aber nur für jene Zeit und den nächsten theatralischen Zweck, den Goethe und Schiller im Auge hatten, einen solchen Versuch des Ausgleichs gelten, so hat Schiller seine Aufgabe glänzend gelöst. Bei engem Anschluß an den französischen Text hat er doch ein Werk geschaffen, das sich partienweise wie ein Original liest. Ihm mußte das Unternehmen auch besser gelingen als Goethe, weil er einen Dichter übertrug, der ihm in vielen Punkten näher stand, als Voltaire seinem Übersetzer, und weil es seiner Begabung leichter ward, manche Eigentümlichkeiten des französischen Dialogs nachzubilden. Die Bearbeitung einer haute tragédie erfordert eine pomphafte Sprache, wie sie Schiller von Natur mehr eigen war als Goethe und wie er sie auch in seiner „Phädra" anwandte. Wenn man nun auch zugeben muß, daß hier beide Dichter wesentlich von der Verschiedenheit ihrer Originale beeinflußt waren, für Schiller also durch Racines hohes rhetorisches Pathos klar der Weg vorgezeichnet war, Goethe dagegen einen Dichter ergänzen mußte, der sich nie zu solchen Höhen der Leidenschaft und Begeisterung hebt, wie sein berühmtes Vorbild, so bleibt dennoch das Eine bestehen: So sparsam in der Anwendung rhetorischer Mittel ist die Sprache in keiner französischen Tragödie wie in Goethes „Mahomet" und „Tankred". Hier ist ihm Schiller mit seiner „Phädra" überlegen.

Schluß.

Mit der Phädra-Übersetzung schließt Schillers dramaturgische Thätigkeit ab. Über die verschiedenartigsten Gebiete hat sie sich erstreckt, aus vier Litteraturen der deutschen Bühne Stoff zugeführt. Aber so abweichend von einander die zur Bearbeitung gewählten Dramen sind, Schillers Verfahren ist im großen Ganzen stets das gleiche gewesen. Dadurch, daß er — abgesehen von den zwei Picardschen Lustspielen — seit dem „Wallenstein" stets den fünffüßigen Jambus, und zwar als ausgesprochen dramatischen Vers mit Berücksichtigung seiner vielseitigen Verwendbarkeit pflegte, dadurch ferner, daß er seinen ausgebildeten Stil auf die Werke andrer Dichter übertrug und endlich in jedem Falle seine ganze glänzende theatralische Begabung einsetzte und keine Dramen fürs Papier, sondern für die Darstellung und für ein vielköpfiges Publikum schrieb, durch alles dies hat er zwar große Erfolge errungen, aber auch nicht selten den fremden Stücken Gewalt angethan. Die Urteile über die Bühnenbearbeitungen sind darum weit von einander abweichend. Schon wo Schiller nur als Übersetzer auftrat, sich also ziemlich nahe an den Urtext hielt, war doch dieser Anschluß Vielen nicht eng genug.

Wer von der Übertragung eines Werkes aus einer fremden Sprache völligen Ersatz für das Original verlangt, der wird sich nur selten oder nie von ihr befriedigt fühlen. Denn so getreu kann Keiner zugleich den Wortlaut, die Form und den Sinn wiedergeben, daß sie sich völlig mit dem Vorbild

decken; und steht ihm selbst alles äußere Rüstzeug zu Gebote, in Einem kann er dem Original nie folgen: Wie jeder Ton seine Nebentöne mit erklingen läßt, so erweckt jede Vorstellung oder ihr äußeres Sinnbild, das Wort, eine Reihe von Nebenvorstellungen, die niemals in zwei Sprachen dieselben sein können, weil sie durch Gleichklang mit andern Wörtern, durch Nebenbedeutungen desselben Wortes und vieles Andre bedingt sind. Goethe sagt daher mit Recht in den „Sprüchen in Prosa": „Übersetzer sind als geschäftige Kuppler anzusehen, die uns eine halb verschleierte Schöne als höchst liebenswürdig anpreisen: sie erregen eine unwiderstehliche Neigung nach dem Original" [370]). Und kräftiger noch drückt sich der Italiener aus: Traduttore traditore.

Schiller nun will solche Neigung nach dem Original nie erwecken; er will es nicht ersetzen, sondern gänzlich vergessen machen. Schon in seiner Frühzeit schrieb er: „Von einer Übersezung fordere ich, daß sie Treue mit Wohlklang verbinde; daneben den Genius der Sprache, in der sie geschrieben ist — nicht aber den der Originalsprache athme" [371]). Und bei dieser Auffassung von der Pflicht eines Übersetzers blieb er im Wesentlichen stehen; er suchte möglichst deutsche Werke zu schaffen, und manche Eigentümlichkeit des fremden Textes wurde darum in seiner Wiedergabe verwischt.

Noch weiter ging er in den Bühnenbearbeitungen. Würde man einmal die sämtlichen Kritiken über eines und dasselbe dieser Werke addiren, so würde sich höchst wahrscheinlich ergeben, daß jede Änderung, welche Schiller vorgenommen, ihre Gegner und ihre Verteidiger gefunden hat. Bei solcher Verschiedenheit der Urteile ist es um so nötiger, daß der Dramaturg von vornherein feste Grundsätze für seine Bearbeitung habe. Solche fehlten nun Schiller in der That nicht; ja, man kann sagen, daß sie unter Umständen zu fest und zu eng waren. Schillers ausgesprochene, starke Individualität tyrannisirte bisweilen die fremden Werke mehr, als es Goethes elastischere Begabung im

gleichen Falle that. Während Schiller sich rücksichtslose Eingriffe in Goethes „Egmont" gestattete, ließ Goethe die Auftritte der Regentin wieder herstellen; während Jener am „Nathan" starke Kürzungen vornahm, wollte dieser das Stück „restauriren". Goethe hatte mehr Pietät für die Werke Anderer. Selbst wo er gelegentlich frei verfuhr, wie in den Bearbeitungen Voltaireſcher Dramen, wollte er zwar zum „Tankred" Chöre hinzudichten, das Stück selbst aber unverändert lassen; und auch im „Mahomet" ging er mit seinen Eingriffen nicht so weit, wie es Schiller vorgeschlagen hatte. Nur an Shakespeareschen Tragödien war auch Goethe geneigt, umfassende Veränderungen vorzunehmen. Nicht allein gab er dem Schillerschen „Macbeth" seinen Beifall, er wünschte sogar noch einen Monolog Malcolms für den vierten Akt hinzugedichtet zu sehen; und wie schonungslos er im Jahre 1812 „Romeo und Julia" behandelte, ist zur Genüge bekannt.

Wegen der vielen Freiheiten, welche Schiller sich nahm, ist der absolute Wert seiner Bühnenbearbeitungen nicht so groß, wie die Bedeutung, welche sie für den Dichter und für den damaligen Stand des Theaters hatten. Stets wählte Schiller solche Stücke, die entweder durch einen geschickten Aufbau oder durch sorgfältige Charakterzeichnung hervorragten. Nach eben diesen beiden Richtungen hat ihn daher die intensive Beschäftigung mit den fremden Meisterwerken vervollkommnet. Gewöhnlich gingen Schillers eigene Dramen aus einer musikalischen Gemütsstimmung hervor; es war anfangs die Empfindung da ohne klaren Gegenstand. Bei solcher Art des Arbeitens hatte er aber im weiteren Fortschreiten des Werkes viel mit dem Stoff zu ringen und war sogar bisweilen in Momenten der Schaffenslust um einen solchen verlegen. Darum war gegen seine sonstige Produktionsweise die dramaturgische Thätigkeit ein wolthätiger Gegensatz; denn hier war nicht nur der Stoff, sondern schon seine künstlerische Gliederung Voraussetzung.

Auch in der Charakterzeichnung, besonders in der Darstellung der Frauen, zeigt sich gegen die frühere Zeit ein großer Fortschritt. Wol ist es bemerkenswert, daß Schiller in seiner Jugend keine weibliche Charaktere entwerfen konnte, weil er sie nicht kannte. Aber nur aus eigenen Erlebnissen ist die größere Lebenswahrheit von Schillers späteren Frauengestalten nicht abzuleiten. Denn manche unter ihnen deutet doch ganz bestimmt auf ihr litterarisches Vorbild hin und beweist, welchen Einfluß das eindringende Studium fremder Werke, wie es die Bühnenbearbeitungen voraussetzen, auf den Dichter ausgeübt hat.

Vor allen Dingen kam aber Schillers dramaturgische Thätigkeit der Ausbildung des neuen Weimarer Bühnenstils zugute, der darauf ausging, Wahrheit mit Schönheit zu verbinden. Wahr sollte das menschliche Empfinden sein, wahr alle Leidenschaft, wahr und tief die Charaktere in ihrer unbegränzten Zusammensetzung; schön, wenn auch gelegentlich von den Formen des täglichen Lebens abweichend, die äußeren Mittel der Darstellung, Deklamation und Mimik. Die Wahrheit mußte von vornherein in den Dichtungen liegen, und der Schauspieler, der sie darstellen sollte, mußte sie schon von Hause mitbringen; sie mußte dem Künstler wie dem Kunstwerk angeboren sein. Die Verkörperung der Schönheit dagegen, die Gewöhnung an edle Haltung und Bewegung, die Kunst schöner Rede konnte durch Erziehung erreicht werden[372]).

Deshalb hatte Goethe als Theaterdirektor sein Augenmerk einerseits auf ein ausreichendes Repertoire, andrerseits auf die Ausbildung der Schauspieler gerichtet. Wenn Schiller gelegentlich zwischen Vers und Prosa schwankte, so durfte nach Goethes unerschütterlicher Überzeugung im höheren Drama nur der Fünffüßler herrschen. Ja, er, der einst der Ansicht gewesen war, Regeln des Versbaues müsse man von Fall zu Fall entscheiden, beriet sich, ehe er an die Mahomet-Übersetzung ging, mit Schlegel über rhythmische Fragen. Und als die

Im Jahre 1803 rief
ins Leben, indem er mit dei
die Elemente ihrer Kunſt du
mäßig in jedem Einzelfalle
jetzt in ein Syſtem. Die „A
aus jener Zeit erhalten ſind,
Beſtrebungen. Eine Kunſt d
meſſenem Tempo unter wolbe
jeden einzelnen Vers und jede
ſtand in Weimar[374]).

Noch war es nicht drei
folgendermaßen über den Sch
„Bey Erhebung der Stimme h
welches höchſt unangenehm iſt;
Stellen Silbe vor Silbe ausſp
Accentuation und Declamation
wand, ſondern wird hin und
ſtehende Nadelſpizen aufgehalte
Gleichniß gut oder verſtändlich iſ
Kein Wunder alſo, daß weder
lismus mit den Neuerungen ir
kein Wunder vor Allem, daß
dieſe muſikaliſche Recitation ir
haftes Deklamiren ausgeartet
Laube nach [illegible]

etwa ein Jahrzehnt nach seinem Tode, als man der allzu glatten Verse von Schillers Nachfolgern müde war, wünschte man hier und da sogar die Prosa zurück. Aber das geschah von Solchen, die die Weimarer Glanzzeit nur von Hörensagen kannten; wer sie mit erlebt hatte, bei dem stand sie zeitlebens in hellster Erinnerung. Noch im Jahre 1839 schrieb Johann Diederich Gries: „Was Sie über den Vorzug der Prosa auf dem Theater sagen, kann ich doch nicht unbedingt unterschreiben. Die Hauptsache ist wol, daß die heutigen Schauspieler mit den Versen nicht umzugehen wissen. Wer aber das weimarische Theater in seiner Glanzperiode gesehen hat, die Tragödien von Schiller, Goethe's „Iphigenia", „Tasso", „Natürliche Tochter", so manche Stücke von Calderon und Shakspeare, der wird schwerlich wünschen, daß sie in Prosa geschrieben wären. Aber welche Mühe gaben sich Goethe und Schiller mit dem Einstudiren! Und wie spielten diese Schauspieler die Verse! Ich kann mir keinen höhern Genuß denken. Bei 23 Grad Kälte fuhr ich von Jena nach Weimar, um den „Wallenstein" zu sehen, und in der Nacht wieder zurück — und fand mich überschwänglich belohnt."

Nie aber hätte Goethes Theaterdirektion solche Erfolge errungen, wenn ihm nicht mit Einsetzung seiner ganzen Lebenskraft der große Freund zur Seite gestanden hätte. Die lange Reihe seiner Dramen und Bühnenbearbeitungen stand im Dienst ihrer gemeinsamen großen Sache. Und wenn man heute die Früchte von Schillers dramaturgischer Thätigkeit nur selten noch einer scenischen Darstellung für wert erachtet, weil sie zu sehr für das theatralische Bedürfnis ihrer Entstehungszeit berechnet waren, so wird doch der Historiker nicht vergessen, welche Bedeutung sie über ihren nächsten Zweck hinaus hatten. Denn von der Weimarer Bühne hat die eine der beiden Hauptströmungen des deutschen Theaterlebens ihren Ausgang genommen. Wenn Goethe im Jahre 1815 in seine Tag- und Jahreshefte schreiben konnte: „In dieser Epoche durfte man

wol sagen, daß sich das Weimarische Theater in Absicht auf reine Rezitation, kräftige Deklamation, natürliches zugleich und kunstreiches Darstellen auf einen bedeutenden Gipfel des inneren Werths erhoben hatte; .... es war auf seinen höchsten ihm erreichbaren Punkt zu dieser Epoche gelangt", so lautete am Ende seines Lebens dank seinen und Schillers Bemühungen sein Bekenntnis in den „Sprüchen in Prosa": „Das deutsche Theater befindet sich in der Schluß-Epoche, wo eine allgemeine Bildung dergestalt verbreitet ist, daß sie keinem einzelnen Orte mehr angehören, von keinem besondren Punkte mehr ausgehen kann."

Anmerkungen.

[1]) Über das deutsche Theater. Goethes Werke, Hempel, Bd. 28. S. 719.

[2]) Goethe, Tag- und Jahreshefte, 1812. Hempel, Bd. 27. S. 802.

[3]) 314, 5; 11; 25; 315, 8; 35.

[4]) 308, 18; 20; 29; 312, 7.

[5]) 283, 31; 285, 36.

[6]) Aus dem Tagebuche eines alten Schauspielers, 2. Aufl. 1862. 1, 113.

[7]) Vgl. Schillers Urteil in seiner Recension aus dem Jahre 1788. Werke 6, 90 f.

[8]) Schon bald nach dem Erscheinen war der „Egmont" im Februar 1789 in Mainz ohne die Erscheinungsscene Klärchens gegeben worden. Auch hier war das Publikum über die Weglassung ungehalten gewesen. Theaterzeitung für Deutschland, 1789, S. 77.

[9]) Goethes Werke, Hempel 28, 721.

[10]) Aehnlich 294, 13—22; 322, 24—30 u. ö.

[11]) Victor Hehn, Goethe-Jahrbuch 6, 324, meint, Schiller habe das Stück wie ein altkluger Philister beurteilt.

[12]) Am 5. März 1802 bittet Körner für Dresden um das Stück. Am 26. Dez. 1804 wurde es zum ersten Male in Mannheim nach der Schillerschen Bearbeitung gegeben. Dresdener Schillerbuch, S. 133.

[13]) H. Laube, Geschichte des Wiener Burgtheaters, S. 374. H. Bulthaupt, Dramaturgie der Classiker, 1, 111.

[14]) l. c. 1, 96.

[15]) Goethe, Weimarisches Hoftheater, Hempel 28, 674.

[16]) Schiller an Goethe 28. Nov. 1797; 26. Juni 1799.

[17]) Goethe, Reise in die Schweiz. Hempel 26, 72.

[18]) Schiller an Körner (10.) April 1796.

[19]) Goethe, Eröffnung des Weimarischen Theaters, Hempel 28, 631.

[20]) Wie Goethe selbst die Perioden des Weimarer Hoftheaters begrenzte, ist nachzulesen: Hempel 28, 673 f.

[21]) Goethes Werke. Hempel 28, 629; 677 f.

bis sie es endlich

[23]) Aus dem Leben von S
Publicum muß nicht tyranniſirt
Wenn das weimariſche Publicum
guten Geſchmack vor den meiſten
ſächlich daher, daß Goethe immer
ſich um die Schreier ſonderlich z

[24]) Alle Citate des engliſchen
vortrefflichen Ausgabe von Furn
Shakespeare. Edited by Horace E
Philadelphia (o. J.). Da, wo der
irgend einer deutſchen Überſetzung
ausgenommen — verglichen wird,

[25]) surmise bedeutete zu Sh
ein Gebilde der Phantaſie, „Wahn
nicht aber „Grübelei“ oder Ähnlich
Manipulus vocabulorum (1570), co

[26]) Kein Volk war vielleicht d
durch die Entwicklung ſeiner dram
Shakeſpeares „Macbeth“ bei ſich h
zoſen. Vereinzelte Verſuche haben
dabei das engliſche Drama auch gr
doch gerade in Frankreich das treibe
die Phantaſie, welche mächtiger iſt
wirkungsvoll zum Ausdruck gebra
Revolution wurde die Tragödie d
beitet. Und wollte man die Tende
wollte man am Schluß den Königsm
laſſen, ſo waren übermächtige Bi
Bearbeiter —

Von Shakespeares Größe ist in dem französischen Stücke nichts zu spüren, dennoch hat der Bearbeiter das englische Original benutzt, wie manche Anklänge beweisen; so die Wiedergabe des ergreifenden „Ich konnte nicht Amen sagen" durch:

Le désespoir ... Prions: „Ciel qui" ... Tais-toi, perfide.
Ce mot vient d'expirer dans ta bouche homicide.

oder der furchtbare Ruf „Du sollst nicht schlafen" durch:

Duncan m'a dit tout bas: „Tu ne dormiras plus".

Im Übrigen hat Ducis nur seinen Zweck, Macbeth zu entsühnen, im Auge. Deshalb wird alle Schuld auf Fredegonde, sein Weib, gehäuft, die auch mit dürren Worten sagt: Enfin je l'ai séduit. Vor Allem aber wird stark hervorgehoben, daß unheimliche Visionen Macbeth seiner Sinne berauben; überall sieht er den Leichnam des Königs (IV, 1; IV, 4; V, 1); ja noch schlimmer:

Macbeth poursuit Macbeth. Ah, dans mon trouble extrême,
Le plus grand de mes maux est de me voir moi-même.

Ähnlich verfuhr der Verfasser des Textes zu der einst hochberühmten Chélardschen Oper „Macbeth", der Marseillaisendichter Rouget de l'Isle. Auch er läßt die Lady den ganzen Mordplan entwerfen; und wenn er auch am Schlusse den Helden nicht entsündigt zeigt, sondern ihn in die Hölle verdammt, so leitet doch auch er Macbeths Ehrgeiz weniger aus seinem bösen Willen, als aus der Schwäche gegen lockende Bilder seiner Phantasie her. Die große Scene des Macbeth im ersten Aufzug ist nichts als eine fortgesetzte Vision:

Es schwinden mir die Sinne!
Was blinket — — — Was schimmert mir?
Hinweg! Entrinne!
Es weichet nicht —
Es ist —
Die Krone im bleichen Glanz.
Wie lockend bist du, schönes Ziel,
Wol mehr als Ruhm und Siegeskranz,
Wie sie erringen? —
Ha! Schon wieder! — —
Blendwerk, die Mittel zeigst du mir,
Und raubest mir die Ruh!
Es ist ein Dolch!
Der Griff mir zugekehrt!
Recht gut! Ich fasse dich!
Weh mir! An seiner Spitze Blut!
Des Freundes, meines Königs, des Verwandten!

Kühner Wunſch, tol
Mit Beben nur gep
Mit Beben unterdrü
Da ich ihn kaum ge

[27]) Vgl. die oben erwähnte

[28]) Früher kann der Eid, de
Vgl. I, 5, 15 ff.

[29]) Man ſollte doch für die A
logs allgemein die Interpunktion
an die Hand geben und welche A

If it were done when 't is
It were done quickly, if t
Could trammel up the con

[30]) Es gibt nur wenige Dram
größere und kleinere Monologe hä
erkennt man klar, daß der Dichter
Motivirung der Handlung legte, so
im einſamen Innern des Helden abſp
Momente, wie der Hexengruß und
erſt in zweiter Linie ſtehen. Zugle
Zurategehen mit ſich ſelber, wie z
ausſieht und wie wenig er von vo
entſchloſſen iſt.

[31]) Macbeth iſt auch hier nich
in dieſem Augenblick nicht an den
Zwange der Viſion. Und darum
our peace ... Denn ſo iſt mit d
bis auf den heutigen Tag faſt alle
aus der zweiten Folio wiederholt

thou anrede, und nur hier ausnahmsweise mit you. Diese Ausnahme ist bei Shakespeare gar nicht selten, sie findet sich — falls nicht an dieser Stelle die Anrede ein Plural: „Ihr", d. h. „Du und noch Jemand", ist — allein im „Macbeth" noch dreimal und stets im ersten Satze eines Gesprächs. I, 5 Lady Macbeth und der Bote; IV, 2 Lady Macduff und ihr Sohn; V, 3 Macbeth und der Arzt.

[34]) Eine Dreistigkeit von Rowe, dem dann andre Herausgeber folgten, war es, hier die Bühnenweisung seeming to faint einzuschieben, die Ohnmacht also zu einer Komödie zu machen.

[35]) Die Zeitverhältnisse innerhalb der einzelnen Scenen sind bei Shakespeare nie gar zu streng zu nehmen. Sein Grundsatz ist hingegen, eine neue Scene dann zu beginnen, wenn zwischen ihr und einer vorhergehenden irgend ein Ereignis liegt, das er nicht auf die Bühne bringt. Über die Frage dagegen, wieviel Zeit etwa dieses Ereignis erfordert haben würde, ob es bei Tage oder bei Nacht vor sich gegangen ist u. s. w., setzt er sich hinweg. Dadurch entstehen zeitliche Unmöglichkeiten wie II, 4 und III, 6, oder wie innerhalb der Mordscene und der Banquetscene.

[36]) Vgl. H. Gericke im Shakespeare-Jahrbuch 6, 53.

[37]) Zu dieser Scene möge hier eine textkritische Hypothese Platz finden. Shakespeare mischt bekanntlich fast in allen Dramen Prosa unter die Verse, und so auch im „Macbeth": der Brief, den die Lady erhält, die Pförtner- und die Nachtwandelscene sind in Prosa geschrieben. Höchst auffällig dagegen ist diese Mischung in der Unterredung zwischen der Lady Macduff und ihrem kleinen Sohne, weil diese kurze Stelle mit Versen beginnt und schließt, dazwischen aber ein Stück Prosa enthält. Den Schluß dieser kleinen Plauderei bilden, wie gesagt, Verse, die freilich meist als Prosa gedruckt werden. Sie sind folgendermaßen abzuteilen:

Son: If he were dead, you 'ld weep for him: if you
Would not, 't were a good sign, that I should quickly
Have a new father.
L. Macd.: . Poor prattler, how thou talk'st!

Das Wort father ist einsilbig, wie in V. 36 das Wort mother: Why should I, mother? Poor birds they are not set for.

Die zuerst citirten Worte des Sohnes bilden die Antwort auf die Frage der Mutter: How wilt thou do for a father?

Somit zerfällt das Gespräch in drei Teile: Ein Stück in Versen, das mit den Worten: How wilt thou do for a father? endet; ein Stück in Prosa, das höchst verdächtiger Weise gleichfalls mit den Worten: How wilt thou do for a father? schließt, mit denen es also

ihrem Söhnchen, und dieſes
ſtande gemäß. In der Proſaſt
klug und unkindlich, wozu teilr
lichen und bedenklichen Worte

[38]) Gedruckt in der citirten
Fleay, Davenant's Macbeth,
humorvolle Beſprechung im Sh

[39]) Eine ganz verunglückte
Jahre 1758 ging ſpurlos vorüb

[40]) Vgl. [Brandes], Bemerk
Theater. Göttingen 1786. S. 8.

[41]) Vgl. Fr. Bodenſtedt, Mrs
1, 841 ff.

[42]) Die Hexenchöre freilich ſind
darſtellung eingedrungen, aber die
mächtigt. Auf dem Gemälde von
die Hexen" (Innsbruck, Ferdinand
zwar nur drei Hexen, im Hintergr
Hexenchor mit der Königskrone.

[43]) 18. Okt. 1758. Ausgewählt
1, 298.

[44]) Vgl. B. Seuffert im Archiv
— L. F. Ofterdinger in der Württeml
S. 36 ff. und 122.

[45]) Litterariſche Zuſtände und Z

[46]) Bibliothek der ſchönen Wiſſenſ
S. 257. Neue Bibliothek der ſchönen
S. 227 ff.

[47]) M...r

zum Andenken Wielands (Hempel 27, 61 f.) — Vgl. auch die bekannte Stelle im Wilhelm Meister 3, 8 und 11.

[50]) Dichtung und Wahrheit l. c. — Vgl. Hempel 29, 431, wo Goethe im Jahre 1827 nach der Lektüre von Simrocks Übersetzung des Nibelungenliedes es ausspricht, daß „jedes bedeutende Dichtwerk auch einmal in Prosa übersetzt werden müsse."

[51]) Die Ausgabe von Johnson allein 1765; die erste von Johnson und Steevens 1778.

[52]) II, 1, 45; III, 2, 14; V, 2, 22.

[53]) I, 6, 25 ff.; II, 1, 26 ff.; 1, 56; IV, 3, 18; V, 2, 17.

[54]) I, 7, 60; III, 3, 38; 4, 14.

[55]) Die wichtigsten weiteren Beispiele sind: I, 2, 3 f.; 2, 43; 2, 49, wo Wieland nicht so wörtlich, doch poetischer ist, nicht dem Wortlaut, sondern dem Geiste nach dem Original näher steht; I, 3, 90; 3, 133; 4, 19 f.; 33; 44; 5, 4; 7 f.; 15; 20; 40; 45; 70; 6, 12; 7, 28; 38—41; 64; II, 1, 18; 2, 4; 27; 35; 37 ff.; 45; 58; 73; 3, 8—10; 28; 63—65; 92; 93 f.; 113; 121; 137; 127 ff.; 4, 12; 22; 28 f.; III, 1, 70; 78; 84; 89; 106 f.; 111; 121; 129, wo Eschenburg eine Erläuterung Johnsons zugute kam; 2, 5; 3, 5; 8; 4, 16; 28; 42; 87 f.; 98 f.; 112 f.; 6, 8; IV, 1, 115; 124; 138; 145 f.; 2, 19; 36; 71; 3, 6 ff.; 12; 33; 80; 95 f.; 119 f.; 167; 174; 180; 219 f.; 240; V, 2, 25; 3, 14; 37 ff.; 53 f.; 4, 11—14; 5, 22 f.; 42 f.; 52; 7, 24.

[56]) Weitere Beispiele: I, 3, 106; 136; 4, 52 f.; 56; 5, 18 f.; 7, 3 f.; 22; 38 f.; 82; II, 1, 19; 61; 2, 32; 3, 33 ff., die Wortspiele des Pförtners; 121 f.; 4. 5; III, 1, 63; 2, 4; 6 f.; 35; 3, 19; 4, 38 ff.; 64; 135 f.; 6, 37; IV, 1, 55; 99 f.; 114; 2, 25; 3, 72; 128; 169 f.; 175; 195; 231; V, 3, 20 f.; 43; 5, 11; 21; 6, 10; 7, 12; 19; 8, 50; 67.

[57]) Weitere Beispiele: I, 2, 46; 3, 55; 120; 142; 6, 5 f.; 7, 28; 46; II, 1, 25; 2, 52; 3, 2; 46; 66; 72; 130; 138; III, 1, 31; 38; 48; 66; 2, 19 f.; 42; 4, 43 f.; 128; 140; IV, 1, 111; 3, 89; 161; 208 ff., eine besonders arge Verschlechterung; 239; V, 2, 27; 5, 41; 8, 45.

[58]) Die weiteren Belege sind: I, 3, 109; 137; 4, 26 f.; 51; 5, 2; 36; 6, 3; II, 2, 38; 62; 74; 3, 115; III, 2, 16; 4, 110—112, drei Verse, welche Warburton nicht Macbeth, sondern der Lady zuteilt; III, 4, 131; 142; 6, 30; IV, 3, 86; V, 4, 8; 8, 56.

[59]) I, 2, 47; 3, 97; 5, 20; V, 3, 22.

[60]) Die weiteren Beispiele sind: I, 3, 130; 147; 6, 7; III, 3, 10; IV, 1, 89; 3, 4; 220; V, 1, 73.

[61]) Eva König an Lessing, 15. Juli 1772.

[62]) Hempel 29, 72. 81.

[63]) Rerum Scoticarum Historia auctore Georgio Buchanano Scoto. Edinburg 1582. fol. 73ª ff.

der Einrichtung der jungen B
dem beſcheidenen Manne Worte
der „Campagne in Frankreich“

[70]) Erſt ſpäter legte man i
widerſprach, die Ermordung Ban
und Theaterzeitung 1780, S. 86.

[71]) Der Vollſtändigkeit halb
eingeſchaltet werden, welche unge
erſchienen, aber ohne größere Wir
wurde in Berlin der „Macbeth“
André gegeben und — zum Teil au
gehren“ — am 4. 5. 6. 15. 24. O
holt. Das Manuſcript iſt verloren
Muſik — zum Teil hinter und ſog
genommen. Wie bei Fiſcher ſtarb
weichend dagegen wurde die Lad
menſchlicht“ und nicht als „gigante
Litt.- u. Theaterzeitung 1778, S. 6
Bilde der Mme. Nouſeul als Lady
Um dieſelbe Zeit arbeitete H. L. B
die Seilerſche Truppe. Er benutz
und die Überſetzungen von Wielan
ſchen Veränderungen im 3. und 5.
ſtirbt mit einem Monolog, wozu
8, 19 ff. aufſparte. Es iſt nicht z
Manches von Wieland und Eſcher
hat er ſo zahlreiche Fehler gemac
wirklich nicht loben kann. Einzeln
hie und da ein [illegible]

Theater, aber das Stück gefiel nicht. (Annalen des Theaters 1788, Heft 2, S. 77. Koffka, Iffland und Dalberg, S. 178 f.) — Die Rouseulsche Truppe endlich ließ sich 1779 für Hannover den „Macbeth" durch ihren Theaterdichter Schink einrichten (Berliner Litteratur- und Theaterzeitung 1779, S. 219). Er hatte schon die Absicht, die Hexen in eine höhere Sphäre zu heben.

[73]) Berliner Litteratur- und Theaterzeitung 1778, S. 781. — Theater-Journal 6, 100.

[74]) Meyer, Fr. L. Schröder I, 286 ff.; K. Weinhold, H. Chr. Boie S. 84 ff.; S. 209 ff.

[75]) 1779, S. 815.

[76]) 1779, S. 518.

[77]) Die Schröderschе Macbeth-Bearbeitung ist nicht, wie oft behauptet worden, verloren, sondern sie befindet sich handschriftlich in der Bibliothek des Hamburger Stadttheaters. Das Manuscript, ein Quartband, trägt die Nummer 499 und den Titel: „Macbeth, Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen. Nach Shakespear". Man kann an dieser Handschrift genau die Arbeit verfolgen. Der ganze Text ist von einem Copisten geschrieben und enthält die Bürgerschen Hexenscenen des 1. und 4. Aktes in ältester Fassung, noch ohne die zwei hinzugedichteten Scenen. Die Hekate-Scene des dritten Aufzugs dagegen, sowie der übrige Schröderschе Text ist im Wesentlichen nach Eschenburg gearbeitet. Nach dieser Vorlage hat dann Bürger seine eigene Bearbeitung angefertigt. Und als diese gedruckt war, hat Schröder seinerseits nach dem Buche eigenhändig das Hamburger Manuscript durchcorrigirt, bezw. durch Zahlen den Souffleur auf den gedruckten Text verwiesen. — Einen jüngeren Text der Bürgerschen Hexenscenen mit einigen Druckfehlern bringt die Berliner Litteratur- und Theaterzeitung 1780, S. 673 ff.; den jüngsten Text Bürgers eigene Macbeth-Bearbeitung, Göttingen 1783.

[78]) Berliner Litteratur- und Theaterzeitung 1779, S. 528, 728.

[79]) Bürger ließ Macbeth auch auf der Bühne sterben, und zwar mit einer freien Erweiterung von Garricks Monolog, verbunden mit dem von Wagner, dessen Bearbeitung Bürger kannte. Wörtlich nach Garrick ist nur: „Ist das die Erfüllung? Verfluchter Ehrgeiz! — Nun ist's aus, das bunte Gaukelspiel, und ich erwache in dicker Finsterniß. — Meine Seele wadet im Blut! — Ich kan mich nicht mehr halten — hinunter — hinunter zieht mich die Hölle — oh! — Verloren bin ich! Auf ewig verloren! — oh! —"

[80]) Die Bemerkung Tiecks in den „Dramaturgischen Blättern" 2, 183 ff., daß die zweite der hinzugedichteten Scenen die Nachahmung

„einer Colmanſchen Scene" ſei, vermag ich nicht zu controlliren. Ich kenne von Colman nur eine Bearbeitung des „Lear", nicht des „Macbeth". Übrigens hält Tieck ſelbſt es für möglich, daß er ſich im Namen irrt. — Eine auffällige Verwandtſchaft iſt vielmehr vorhanden mit der Hexenſcene am Schluß des zweiten Aufzuges von Davenants version. Allerdings ſcheint Bürger von hier nur die Anregung empfangen zu haben, nur an eine kleine Stelle knüpfte er an, ſonſt dichtete er frei. Die Scene beginnt bei Davenant:

1. Witch: Speak, Sister, speak; is the deed done?
Bürger. Erſte Hexe: Hei! die That, ſie iſt gethan!
Davenant. 1. Witch: Now let's dance.
2. Witch: Agreed.
3. Witch: Agreed.
4. Witch: Agreed.
Bürger. Erſte Hexe: Schweſtern, nun zum Tanz heran!
Zweite Hexe: Hei wolan!
Dritte Hexe: Wolan!
Alle: Wolan!
Davenant. We shou'd rejoyce when good Kings bleed.
When cattel die, about we go,
What then, when Monarchs perish, should we do?
Bürger: Wenn die guten Fürſten ſterben,
Und Tyrannen Kronen erben; .....
Wenn ſich mörderiſche Seuchen
Zwiſchen Vieh und Menſchen ſchleichen; .....
Ha! das kizelt uns die Bruſt!

[80]) K. L. Pörſchke, Macbeth. Königsberg 1801. S. 185.

[81]) Theaterzeitung für Deutſchland. Berlin 1798, Nr. 8. Annalen des Theaters, 1. Heft. Berlin 1788, S. 67.

[82]) Vgl. Reichardts Vorbericht zu dem Klavierauszug.

[83]) Vgl. Schillers Werke 10, 447.

[84]) Schiller an Huber, 5. Okt. 1785. (Briefwechſel zwiſchen Schiller und Körner, 2. A. 1, 40.)

[85]) Vgl. „Über das gegenwärtige teutſche Theater" und die Recenſion der Räuber. Werke 2, 341 u. 364.

[86]) Verſuch über den Zuſammenhang der thieriſchen Natur des Menſchen mit ſeiner geiſtigen. §. 26. Werke 1, 175.

[87]) Elegie auf J. Chr. Weckerlin. V. 102—109. Werke 1, 181.

[88]) Vgl. Macbeth V, 5, 24 ff. Es iſt überhaupt bemerkenswert, daß gerade die Bilder, mit denen Schiller in ſeiner Jugend den

tiefsten Gefühlsinhalt verband und die er darum am häufigsten anwandte, erlernt und nicht erlebt sind.

[89]) Schiller an Goethe 28. Nov. 1796; vgl. auch 25. April 1797. Schiller an Körner 7. April 1797.

[90]) Wallensteins Tod 271; 450; 653; 833.

[91]) Wallensteins Tod 926 ff.; 1443 ff.

[92]) Eine der bedeutendsten Bemerkungen über das Wesen der Tragödie macht Goethe am 26. April 1797 in einem Brief an Schiller, eine Bemerkung, gemäß welcher „Wallenstein" und „Macbeth" zu den größten Tragödienstoffen aller Zeiten gehören: „Im Trauerspiel kann und soll das Schicksal, oder welches einerlei ist, die entschiedne Natur des Menschen, die ihn blind da oder dorthin führt, walten uud herrschen; sie muß ihn niemals zu seinem Zweck, sondern immer von seinem Zweck abführen, der Held darf seines Verstandes nicht mächtig sein, der Verstand darf gar nicht in die Tragödie entriren als bei Nebenpersonen zur Desavantage des Haupthelden."

[93]) Werke, 12, 227 Anm.

[94]) Werke, 12, 281 Anm. Die Stelle wurde auf Körners Rat getilgt, wie ein Brieffragment vom 16. Jan. 1799 beweist, welches F. Jonas in der Zeitschrift für deutsches Altertum 25, 85 ff. veröffentlicht hat.

[95]) An Goethe 2. Okt. 1797.

[96]) Schiller an Melliſh 16. März 1800. (Briefwechsel zwischen Schiller und Cotta. S. 78.)

[97]) Annalen des Theaters 20, 51.

[98]) Vgl. Knebels Nachlaß 2, 259; 263.

[99]) Briefe Schillers an A. W. Schlegel. S. 14.

[100]) Schiller an Goethe 28. Nov. 1797; Goethe an Schiller 29. Nov. 1797.

[101]) Goethe an Schiller 6. Dec. 1799. Speziell mit dem „Macbeth" hat sich Goethe beschäftigt; darauf deuten die „vorjährigen" Bemerkungen über dieses Stück in dem Briefe vom 30. Sept. 1800. Vielleicht sind sie schon mit der Notiz in Goethes Tagebuch zum 17. Sept. 1799 in Beziehung zu bringen.

[102]) Vgl. Aus dem Leben von J. D. Gries. 1855. S. 41.

[103]) Schiller an Goethe 13., 15., 20. Jan., 2. und 5. Febr., Goethe an Schiller 11., 14., 16. Febr., 8. und 10. Apr., Schiller an Goethe 5. Mai 1800. Die Angabe aus Genasts Autobiographie, Goethes Gespräche I, 212, ist sicher falsch.

[104]) Schiller an Matthisson 25. Aug. 1794.

andre deutſche Bearbeitungen
der Herausgeber des „Macbeth
und R. Genée, Geſchichte der
land S. 298, behaupten, daß e
gerſche Bearbeitung benutzt hab
hie und da mit dieſen beiden in
überein. Gegen die Annahme a
ſtattgefunden, muß man anführen
daß auch zwei völlig von einander
Werkes ſich nicht hie und da im Au
die in Frage kommenden Bearbeit
einander ſind; denn Eſchenburg un
ger auf Eſchenburg, Schiller auf Wi
Zurückgehen auf Bürgers Bearbeit
ſcheinlich, weil Schiller von dieſer
citirten Brief an A. W. Schlegel).
lichkeit, daß er gelegentlich eines
aufſchlug; von einer fortgeſetzten
keine Rede ſein. Denn im Ganzen
nicht hoch (vgl. Schiller an Dalb
und Wagner, die ſich nach dem
zu richten hatten, beide die gleich
ſtrichen, und Ähnliches, kann nich
es nicht, ſich auf alle die Stellen
von Wieland und Eſchenburg losſ
in dieſen Fällen Wagner getreuer
ſo kann einfach der engliſche Text,
wird, oft gefolgt iſt, den Ausſchla
allein die Stellen, in

Wieland: Dieſer mörderiſche Wurfpfeil, der unſern Vater traf, wird noch immer geſchwungen.

Eſchenburg: Dieſer mörderiſche Wurfpfeil der Verläumdung iſt noch nicht geſchwungen.

Wagner: Dieſer mörderiſche Pfeil, der abgedruckt worden, iſt noch nicht zu Boden gefallen.

Schiller: Der Mörderpfeil, der unſern Vater traf,
Fliegt noch, iſt noch zur Erde nicht gefallen!

Auch möchte vielleicht V. 45 auffallend erſcheinen. Dagegen ſind V. 282, 1847, 1608, 1625, und ſelbſt 2138, wie ſpäter oben gezeigt wird, nicht zwingend.

[107]) Beiſpiele: V. 1594; 2078; 2480.

[108]) Weitere Beiſpiele: V. 66; 649, wo das Bild zerſtört iſt; 891; 1605; 1679 f.; 3354 f.

[109]) z. B. Macb. I, 2, 61: Nor would we deign him burial of his men.

Schiller, 138 f.: Doch wir geſtatteten ihm nicht einmal
Die Freiheit, ſeine Todten zu begraben.

I, 5, 70: To alter favour ever is to fear.

Schiller 606 f.: Denn wo die Züge ſchnell verändert wanken,
Verräth ſich ſtets der Zweifel der Gedanken.

Ähnlich III, 4, 96 f. und Sch. 2045 f.

Auch zeigt ſich das Beſtreben, ganze Verſe anzuwenden, wo Shakeſpeares einfacherer Ausdruck ſich mit dem Bruchſtück eines ſolchen begnügt. So lautet Macb. I, 2, 17 bei Schiller 64: Es woogte lange zweifelnd hin und her.

Ähnlich V. 56; 424 u. 426; 545; 907 f.

[110]) Beiſpiele ſind die Verſe 1913; 1925 f.; 2014 f.; 2074; 2097, wo der Ausdruck knapper iſt, als in allen Überſetzungen, und dadurch genau ein Vers bei Schiller einen entſprechenden bei Shakeſpeare wiedergibt; 2125; 2224; 2438; 3114; 3175; 3205—9, wo genau wie bei Shakeſpeare Reime mitten in der Scene vorübergehend erſcheinen; 3247?; 3258; 3279; 3284; 3305. Welchen Text Schiller benutzte, iſt fraglich. Kleine Anzeichen in V. 1019 und 1283 ff. weiſen auf die Ausgabe von Malone hin. — Am 16. Februar ſchickte Goethe ihm auch ein engliſches Lexikon, das er zu Rate zog.

[111]) Weitere Belege: 1144; 1241; 1309; 1409; 1585; 1607; 1844. Hie und da wich dann Schiller wieder von ſolcher Correktur ab. So zeigt die Stuttgarter Macbeth-Handſchrift (bei Goedeke mit A bezeichnet), die einen urſprünglicheren Text als der erſte Druck enthält, daß Schiller V. 1763 cloister'd flight durch „klöſterlichen Flug“ wiedergegeben hatte und erſt ſpäter „ungeſell'gen Flug“ daraus

[114]) Goethe an Schiller 25. [illegible]

[115]) Schiller an Goethe 8. [illegible]

[116]) Beiſpiele: V. 100 (I, 2, [illegible]
774 (I, 7, 67); 3075 (V, 2, 17);
8194 (V, 8, 50 f.).

[117]) Solche Stellen ſind: V.
725 ff.; 1185—42; 1425 f.; 1481
1804—08; 1931 f.; 2171—78; 29
ſchönſte Beiſpiel freier Nachdichtun
licher und inniger klingen hier die
Heilung für ſich ſelbſt begehrte.

[118]) Vgl. V. 269—71. — 858; 8

[119]) Beiſpiele: V. 841; 1037 f.; [illegible]
545; 1977, wo die Anrede „Sir" b

[120]) Beiſpiele: V. 891; 1178; 14

[121]) Eine Zuſammenſtellung unr
bei Belling, Die Metrik Schillers. [illegible]

[122]) Sämtl. Werke 7, 155 ff. Di
auf den Brief Friedrich Schlegels vom
Friedrich Schlegels Briefe an ſein
Berlin 1890. S. 189). Sie ſtammt
der neunziger Jahre.

[123]) Sämtl. Werke 12, S. 184 ff.

[124]) ebenda 6, S. 208 ff.

[125]) Es wird von den in Betracht
immer der erſte Vers citirt: 1855; 186
1542; 1641; 1645; 1671; 1689; 1696
[1794]; 1798; 1836; 1880; 1898; 1906
2086; [2187]; 2142; 2192; 2258; 227
2479; 2510; 2517; 2591; [illegible]

[128]) V. 3360 f.; 1785 f. = III, 2, 54 ff. Im Übrigen entspricht: 400 f. = I, 3, 147 f.; 496 f. = I, 4, 52 f.; 600 ff. = I, 5, 67 ff.; 796 ff. = I, 7, 81 f.; 1400 f. = II, 4, 37 ff.; 1706 = III, 1, 140 f.; 2846 ff. = IV, 3, 239 f.; 3120 ff. = V, 3, 4 f.; 3205 ff. = V, 3, 59 ff.; 3289 ff. = V, 5, 47 ff.; 3312 = V, 6, 7 ff.

[129]) Aus Schleiermachers Leben. In Briefen. Hrsg. von Jonas und Dilthey. 4 (1863), 540 ff.

[130]) Genau eben solche Erwägungen hatte schon Schröder seiner Lady in den Mund gelegt.

[131]) Schiller an Unger 7. Apr. 1801.

[132]) Vgl. den Aufsatz von Frl. Charlotte Carmichael in der Academy 1878. Dann wies Karl Blind in der „Gegenwart" 1879 Nr. 16 und 17 hauptsächlich auf den Stabreim in den Reden der Hexen hin. Und im Anschluß an diese letzte Beobachtung hat A. Rudolf in Herrigs Archiv 64, 225 f. eine schwache allitterirende Übertragung versucht. — Übrigens ist der Vergleich mit den Nornen und Walküren alt, schon Warburton macht eine hierhin gehörige Bemerkung. Und mit eigenartig sicherem Gefühl nutzen die bereits früher citirten französischen Bearbeiter aus dem vorigen Jahrhundert diese Verwandtschaft aus, sowie sie schon die Bedeutung der Thätigkeit von Macbeths Phantasie richtig erkannten und verwerteten. Ducis nennt die nordischen Furien I, 1:

Ces trois soeurs qui, d'Odin animant les soldats,
Courraient, volaient, frappaient, hurlaient dans les combats.

Und wenn ihnen Rouget de l'Isle die Namen Elsie, Rona und Groeme gibt, so hat er vielleicht unklare Erinnerungen an Namen wie norn und Groa.

[133]) Nach einer unverbürgten Notiz von Klingemann, Kunst und Natur, wurden sie anfangs von Männern dargestellt.

[134]) Goethes Gespräche 1, 275.

[135]) Auch diese Neuerung hatte schon, wie so vieles Andre, unabhängig in England ihre Vorgängerin; zu John Phil. Kembles Zeiten konnte eine Schauspielerin als Hexe in einem Spitzenkleid, gepudertem Haar und einem zierlichen Hut auftreten. Boaden, Life of J. P. Kemble. 1825. 1, 415.

[136]) Goethe an Schiller 16. April 1804.

[137]) Goethes Besprechung dieses Stückes: Hempel 29, 463 ff.

[138]) Eine interessante und annehmbare Vermutung betreffs einiger Änderungen, welche aus Rücksicht auf die Deutlichkeit an den Proben aus Schlegels Shakespeare-Übersetzung in den „Horen" vorgenommen

sind, spricht Michael Bernays aus: Entstehungsgeschichte des Schlegelschen Shakespeare. S. 14. Anm.

[139]) So, wenn Shakespeare I, 2, 15 schreibt: But all's too weak, Schiller 78: „Verloren war die Schlacht"; Sh. I, 4, 42: And bind us further to you, Sch. 481 f. „Wir sind entschlossen, euer Gast zu seyn heut Abend", wobei das „heut" Abend sicher nicht in Shakespeares Sinne ist. Vgl. die Analyse. — Ähnliche Änderungen 235; 244; nicht so gut 530; 1388, wo wenigstens die Stuttgarter Handschrift noch einen erklärenden Zusatz hat; 2192; 2858 f.; 2893.

[140]) Shakespeare-Jahrbuch 7, 62 ff. Auch Goethe-Jahrbuch 5, 5 ff., wo aber fälschlich Iffland als Adressat genannt ist.

[141]) Auch an andren Orten nahm man die Reichardtsche Musik zu Hülfe, beispielsweise in Dresden (siehe unten) und Hamburg. A. Klingemann, Kunst und Natur, 1 (1823), 306.

[142]) Shakespeare-Jahrbuch 7, 62 ff.

[143]) Es scheint mir übrigens sehr fraglich, ob die im Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, hrsg. von Vollmer, 4. Aufl. 2, 258 abgedruckten „Bemerkungen zu Macbeth" gerade zu dem Briefe vom 30. Sept. 1800 gehören. Offenbar beziehen sich die Bemerkungen auf eine Aufführung, und zwar eine solche, in welcher die Hexen fast ohne Bewegung auf Kothurnen erschienen. Diese Neuerung rührt aber erst von Schiller her, die darauf bezüglichen Bemerkungen können also nur auf die Darstellung der Schillerschen Bearbeitung gehen, d. h. erst nach dem 14. Mai 1800 niedergeschrieben, bezw. diktirt sein, eventuell ein paar Tage früher nach einer Bühnenprobe. In dem Brief dagegen spricht Goethe von „vorjährigen Bemerkungen", d. h. solchen, die er schon 1799 niedergeschrieben hatte. Daß in der zehnten Bemerkung die Worte „Gebt mir mein Schwert" statt des Schillerschen „Gieb mir mein Schwert" stehen, darf bei einem Citat, das offenbar aus dem Gedächtnis gemacht ist, nicht verwundern. Die Bemerkungen können nur auf Schillers Bearbeitung gehen und müssen also, wenn es wirklich „vorjährige" sind, zu einem Briefe aus dem Jahre 1801 als Beilage gegeben sein.

[144]) Aus dem Tagebuch eines alten Schauspielers, 2. Aufl. 1, 108.

[145]) Goethes Gespräche 1, 275. Vgl. Goethes Tagebuch zum 6. April 1804 u. Schillers Kalender zum 7. u. 14. April.

[146]) Schiller an Cotta 12. Jan. 1800.

[147]) Teichmanns Nachlaß. S. 209, Nr. 10.

[148]) Dresdener Schillerbuch. S. 160.

[149]) Wir wissen übrigens von einer Aufführung des Schillerschen

„Macbeth" mit der Reichardtschen Musik schon am 5. Aug. 1808. Vgl. H. Gericke, Shakespeare-Jahrbuch 12, 182 ff.

[150]) Schiller an Cotta 20. Okt. und 24. Nov. 1800; 21. Sept. 1801.

[151]) 6. Juni 1800.

[152]) Körner an Schiller 26. Juni 1800.

[153]) Waitz, Caroline 2, 100.

[154]) Sämmtliche Werke 4, 271 ff.

[155]) Sämmtliche Werke 2, 213; Waitz, Caroline, 2, 116.

[156]) Auch Friedr. Schlegel rief noch im Jahre 1803 dem Schillerschen „Macbeth" und der „Turandot" ein paar witzlose Epigramme nach. Vgl. Walzel, Friedr. Schlegels Briefe, Berlin 1890. S. 509.

[157]) Jonas und Dilthey, Aus Schleiermachers Leben. 4 (1868), 540 ff.

[158]) Aus Schleiermachers Leben 3 (1861). A. W. Schlegel an Schleiermacher. 7. Sept. 1801.

[159]) Goethe-Jahrbuch 6, 211.

[160]) Shakespeare als Vermittler zweier Nationen. Probeband: Macbeth. Stuttgart und Tübingen 1842.

[161]) Die Kunst des Übersetzens fremdsprachlicher Dichtungen ins Deutsche. 2. Aufl. Frankfurt a. M. 1886.

[162]) Vorlesungen über Shakespeares Macbeth. Berlin 1885. Auf Werder fußt Franz Kaim, Shakespeares Macbeth. Eine Studie. Stuttgart 1888. Doch bringt er nichts Neues, sondern verwirrt beispielsweise auf S. 22 Werders klarere Ausführungen. — Eine neuere, aber unzulängliche Abhandlung über Schillers „Macbeth" ist die von Gebhard Schatzmann, Progr. d. k. k. deutschen Oberrealschule in Trautenau, 1889. Der Verfasser kommt über eine wolwollende Apologie Schillers gegen zu harte Beurteilung nicht hinaus. Dies Bestreben, Schillers sämmtliche Veränderungen zu verteidigen, ist charakteristisch für eine ganze Reihe moderner Programm-Abhandlungen. Es ist das gegenüber des Dichters eigenem unumwundenen Zugeständnis, daß seine Bearbeitung gegen das Original nur schlechte Figur mache, eine vergebliche Mühe. Überdies sind die meisten neueren Aufsätze über Schillers „Macbeth" eine unerquickliche Lektüre, weil sie zum großen Teile aus Citaten bestehen, welche früheren Abhandlungen entnommen sind und in schulmeisterlichem Tone widerlegt werden. Sandmann (Programm, Tarnowitz 1888) stellt sich ganz auf Werders Seite; Hubert Beckhaus (Programm, Ostrowo 1889) bekämpft den letzteren und Bodenstedt. Neues ist seit Werder nicht vorgetragen worden.

[163]) Denkwürdigkeiten, 1, 113.

[167]) Die ſentimentaliſchen S

[168]) Werke 10, 461 ff.

[169]) Schiller und Goethe 1

27. und 28. April 1801. Vgl.
berg in der Vierteljahrſchrift

[170]) Berliner Litteratur- und

[171]) Fr. L. Schmidt, Denkwü

[172]) Gothaer Theater-Kalend

[173]) Fr. L. Schmidt, l. c. S.

[174]) Goethes Werke, Hempel

[175]) ebenda S. 719.

[176]) So ſind ohne beſonderen
I, 67—9; 145—7; 161—8; 672—
Bild nicht glücklich gewählt iſt); 1
752; V, 180—2; 187—41; 188–
659—61 geſtrichen. — Der Leſſin
Lachmann-Muncker, 3. Bd., 1887, n
zählung beginnt und die römiſche
Schillerſche „Nathan“ nach Goedeke
Stück fortlaufend gezählt werden.

[177]) Beiſpiele ſind I, 24; 46; 4
IV, 111; 518; 768; dieſe letzte Stell
ſpiel der Wiederholung, obgleich für
Hin- und Herwenden des Gedanken
Schiller liebt es, beſonders am Aktſch
ſchluß einmal gefaßt und kurz und b
noch einmal mit weitläufigeren, aber
wiederholt wird.

wärts. Man vergleiche z. B. I, 84 ff. mit I, 247 ff., wo das Gespräch noch immer auf demselben Fleck ist. Zwischen diesen beiden Stellen hat Schiller erhebliche Streichungen vorgenommen.

[181]) z. B. I, 344.

[182]) V. 84; 804; 817; 828; 1712; 1840; 1967; 2098; 2185; 2246; 2265; 2550; 2558; 2719; 2821; 2910; 2951.

[183]) V. 1163; 1296; 2753.

[184]) III, 801; I, 94; 748.

[185]) III, 692 ff.; V, 615 ff.

[186]) Werke 10, 545.

[187]) Auch sonst schränkte Schiller den lehrhaften Ton ein. Die Personen des Stückes weisen sich gegenseitig allzu oft zurecht, nicht nur die Alten die Jungen, sondern auch umgekehrt. Nathan tadelt die Daja I, 508 ff.; Recha meistert ihre Erzieherin III, 36 ff.; Saladin erteilt III, 301 dem Nathan, V, 565 ff. dem Tempelherrn einen Verweis. Alles das tilgte Schiller.

[188]) Über die Bearbeitung von Goethes „Iphigenie" vgl. die Hempelsche Schiller-Ausgabe 16, 519 ff.; über „Stella" Goethes Aufsatz „Über das deutsche Theater", Hempel 28, 721 ff. Auch „Hermanns Schlacht" von Klopstock wollte Schiller der Bühne gewinnen und entlieh das Stück am 13. Mai 1803 von der Weimarer Bibliothek; aber er verzweifelte an dem Versuch. Vgl. Schiller an Goethe 20. Mai 1803; Goethe an Schiller 22. Mai 1803. Goethe, Hempel 28, 718 f.

[189]) Vgl. Goethes Tagebücher zum 28. April und 29. Okt. bis 28. Nov. 1801.

[190]) Goethes Tagebücher 14. Dec. 1801, 18. Nov. 1802. Schillers Calender 22. Mai und 20. Nov. 1802; 13. Juni und 28. Dec. 1803; 21. Mai, 1. Okt. und 19. Dec. 1804.

[191]) Berlinische Nachrichten von Staats- und gelehrten Sachen 2. Nov. 1802. — A. W. Schlegel, Werke 9, 187.

[192]) Goethe, Hempel 28, 719.

[193]) Nr. 575. Hempel 19, 122.

[194]) Vgl. Gesta Romanorum, hrsg. v. Oesterley, Berlin 1872. S. 655.

[195]) Gesta Romanorum. S. 382.

[196]) A. und A. Schott, Walachische Märchen. Stuttgart und Tübingen 1845. S. 153.

[197]) v. d. Hagen, Gesammtabenteuer 3, LXIII.

[198]) Urheber dieser Maßregel ist meistens nicht die Tochter, sondern der Vater, der in mehreren Fällen seine Tochter selber heiraten will; so König Aron in der Oswald-Legende.

un jours, contes persans, tra
Wieder abgedruckt im Cabin
227—42 und 296—393.
Bd. 14, S. 265—281 und 345
use and entertainment. 3 vo
v. d. Hagen, Erzählungen un

[203]) Die neueſte und — a
großen Zahl von Druckfehlern
erſchien in Bologna 1885: Bibli
di Carlo Gozzi a cura di Erne
ſehr ausführlichen Einleitung. –
Gozzi über die Fiabe Rechenſchaft
von 1772. 1, 9 ff.

[204]) Maſi weiſt in ſeiner Einl
Anordnung der Fiabe in der Au
im Anſchluß an die noch bei Leb
erſchienene Ausgabe „Turandot"
Aufführung war nicht am 22. Ja

[205]) Opere, 1772. Tom. I, p

[206]) So nahm z. B. der Dich
zur Vorlage diente, in ſeine „Tur
Rätſeln auf und erſetzte das dritte,
andres, deſſen Löſung der „adria
ihm die Appellation an den Lok
billigen Triumph eingetragen hat
Terzinen. Man vergleiche nur di
mit folgender Schilderung des at

Che tremar fece il mo
Vive. e trionfo

prechend bekennt auch Calaf in seinem Rätsel nicht wie im Märchen, aß er jetzt auf dem Gipfel des Glücks und des Ruhmes stehe, ondern nennt sich einen Menschen, der auf dem Gipfel des Glücks och unglücklicher sei, als je zuvor.

[210]) Opere, 1772. Tom. I, pag. 13.

[211]) J. C. L. Sismonde de Sismondi, De la littérature du Midi de Europe, 1813, 2, 588 wirft daher Gozzi vor: Mais son lus grand défaut est de n'être jamais sublime; tandis que les vènements vous remuent, ils n'amènent jamais un mot qui produise ur l'âme une profonde impression.

[212]) Giovanni Battista Magrini, Carlo Gozzi. Benevento 1883, ag. 208: Felicissimi sono i dialoghi per naturalezza, movimento, rio: la lingua e lo stile sono più accurati che in altre fole, e non roviamo trasformazioni, incantesimi ed apparati scenici: la leggenda ssume carattere umano e possibile.

[213]) Obwol diese Rivalität sich bis zu erbittertem Kampfe steigert nd zu der gänzlichen Niederlage der Adelma führt, läßt Gozzi die etztere doch nicht durch eigene Hand enden, sondern führt um des ersöhnenden Schlusses willen ihre Begnadigung herbei. Altoum ibt der reuigen Adelma Freiheit und Thron zurück.

[214]) 1773: La Principessa Filosofa und 1800: La Donna Conraria al Consiglio.

[215]) Vgl. Klein, Geschichte des Dramas VI, 1, 740. Anm. 2.

[216]) Robert Prölß, Geschichte des neueren Dramas I, 2, 343 eröffentlicht einen höchst charakteristischen Brief Barettis vom 2. Mai 1784.

[217]) Vgl. Reichards Theater-Journal 5, 60.

[218]) Theatralische Werke von Carlo Gozzi. Aus dem Italiänichen übersezt. Bern, 1777—79. Der Verfasser gab außerdem im Jahre 1782 in Bern noch heraus: Die zwey feindlichen Brüder, tragiches Lustspiel in 2 Aufzügen von Gozzi, übersetzt von Werthes.

[219]) Gothaische gelehrte Zeitungen, d. 17. April 1776. Ein und reyßigstes Stück. Vgl. Lessings Brief an seinen Bruder Karl om 28. April 1776.

[220]) Vgl. J. J. Gradmann, Das gelehrte Schwaben, 1802. S. 771.

[221]) Eine liebenswürdige Charakteristik des bescheidenen jungen Werthes gibt Wieland in einem Briefe an Gleim vom 8. Nov. 1771 Ausgewählte Briefe, 3, S. 80 ff.) Vgl. auch Wielands Brief an en Staatsrat Freiherrn von Gebler in Wien, vom 29. Juni 1783 Auswahl denkwürdiger Briefe von C. M. Wieland, Wien 1815, 2,

S. 64 fg. Seuffert in der Vierteljahrschrift für Litteraturgeschichte 1, 346; 399.) — Goethe, welcher Werthes im Juli 1774 persönlich bei Jacobi kennen lernte (vgl. Archiv für Litt.-Gesch. 13, 568) schreibt am 21. Aug. 1774: „Werthes ist ein gar guter Junge, und die Art, wie er sich in die Chinoises und Sophas schicken thut, ist so menschlich." Und wie begeistert andrerseits Werthes über Goethe sprach, kann man in einem seiner Briefe (Goethe-Jahrbuch 7, 207) lesen.

[222]) Weitere Belege ergeben sich durch Vergleichung von Gozzi (nach der Ausgabe von Masi): 221, 11; 263, 9; 286, 10; 303, 30; 306, 27; 320, 24; 321, 12; 322, 29; 328, 14 mit Werthes: 205, 2 v. u.; 262, 10 f.; 295, 8 f.; 321, 9 f.; 325, 9; 343, 8 f.; 344, 5 f.; 346, 15; 347, 4 f.

[223]) Eine kleine Umschreibung hat Werthes vorgenommen. Ismael, der Hofmeister des eben enthaupteten Prinzen von Samarkand, sagt in seiner Verzweiflung: l'Aio alfine è servo, nè al Principe comanda. Einen solchen Ausspruch mochte sich der Graf Gozzi erlauben; der arme Werthes aber, welcher selbst Hofmeister beim Grafen von Lippe-Alverdissen gewesen war (Almanach d. d. Musen 1775, S. 106), sagt vorsichtiger: „Am Ende muß der arme Hofmeister seinem Zögling aus dem Weg gehen, und seinem Untergang von ferne zusehn."

[224]) Opere edite ed inedite del Co: Carlo Gozzi. 1802. Bd. 14. S. 162.

[225]) Ebenda S. 159.

[226]) Nach Reichards Theater-Journal 11, 14 gab freilich noch im Jahre 1779 Brunians Gesellschaft in Prag extemporirte Stücke. Doch scheint dies Sommertheater nur eine Bühne untergeordneten Ranges gewesen zu sein.

[227]) Joh. Friedr. Schmidt war Herzoglich Weimarischer Commissionsrath und lebte 1777 in Wien. Seine „Hermannide" ist wiederholt gedruckt worden. Der Gothaer Theater-Kalender für 1778 erwähnt eine Oktavausgabe, Wien 1777. Dann erschien das Stück in Wien 1778 im ersten Bande des K. K. Nationaltheaters. Und ferner separat, München 1778. 8. Angeregt war Schmidt durch „Herrn Direkteur Seyler, den Mann, der mit sicherem Gefühl, mit festgestimmtem Geschmack durchprüfte, was Gozzi unserer Nationalbühne werden kann." (Theater-Journal für Deutschland. 2, 171.)

[228]) Ein persönliches Lob Josephs II., welches ursprünglich in dem Rätsel ausgesprochen war, mußte getilgt werden, weil derlei grundsätzlich auf der Wiener Bühne untersagt war.

[229]) Vgl. z. B. Schmidt (nach der Münchener Ausgabe) 15 mit Werthes 224; Schm. 20 — W. 241; Schm. 21 — W. 248; Schm. 22 —

W. 246; Schm. 29 — W. 264; Schm. 30 — W. 268; Schm. 35 — W. 289; Schm. 36 — W. 291; Schm. 37 — W. 298; Schm. 45 — W. 335.

[230]) Vgl. das Gothaiſche Taſchenbuch für die Schaubühne auf das Jahr 1778. S. 78 f.

[231]) Über das Hamburger Preisausſchreiben, welches dem Wiener zum Muſter diente, vgl. Litzmann, Schröder und Gotter. Hamburg und Leipzig 1887. S. 14 ff. Schröder ſtimmte in dem Wunſche nach gründlicher Eindeutſchung fremder Stücke mit dem größten Teile des Publikums überein. Vgl. die Worte des ſehr einſichtigen Beſprechers der Hamburger Theaterverhältniſſe in der Berliner Litteratur- und Theaterzeitung. 1779. S. 812.

[232]) Laut Titelblatt der Münchener Ausgabe: „Aufgeführt auf dem Churfürſtlichen Theater zu München."

[233]) Gothaer Taſchenbuch für die Schaubühne auf das Jahr 1778. S. 44.

[234]) Siehe die Berliniſche privilegirte (Voſſiſche) Zeitung jener Tage. Dazu aber die Berliner Litteratur- und Theaterzeitung 1779. S. 426.

[235]) Zufällig hat derſelbe Kritiker Be., welcher 26 Jahre ſpäter in der Allg. Deutſchen Bibliothek Schillers „Turandot" beſprach, auch die erſte Aufführung der „Hermannide" mit angeſehen. Sein Urteil iſt über beide Bearbeitungen daſſelbe: „Ekel und Langeweile." (Neue allg. deutſche Bibliothek. Berlin und Stettin, 1808, 84. Bd., 1. Stück, S. 145.) — In G. Partheys Verzeichnis der Mitarbeiter an Fr. Nicolais Allg. Deutſcher Bibliothek iſt für die Jahre 1802—6 unter Be. kein Mitarbeiter genannt. Dagegen findet ſich in dem Namensverzeichnis S. 25 für den Rektor Schlegel die Chiffre Be.. Offenbar liegt aber auch hier ein Druckfehler vor, denn Schlegel recenſirte nur theologiſche Werke. Die Chiffre iſt vielmehr eine Zeile höher zu rücken und auf Schink zu beziehen, welcher ſeit 1778 Theaterdichter in Hannover und vorher Candidat des Predigtamts in Berlin war, dort alſo ſehr gut im Jahre 1777 die „Hermannide" geſehen haben kann. (Meuſel, Gel. Deutſchland, Bd. 7 der Ausg. von 1798. S. 129.)

[236]) Litzmann, Schröder und Gotter, S. 57, 79, 124.

[237]) Verfaſſer eines berühmten Geſandtſchaftsberichtes über China.

[238]) Die Vermutung eines anonymen Beurteilers der Berliner Turandot-Aufführung, daß Schiller Rambachs „drey Räthſel" gekannt habe, erweiſt ſich als falſch. Beſagter Kritiker lobt übrigens ſehr die Rambachſche Ausführung der Masken, während er mit

ihrer Behandlung bei Schiller nicht zufrieden ist. (Feßlers und Fischers Eunomia, Berlin 1802, Mai, S. 461 f.)

[239]) Warum Schiller gerade von einem „alten" Vorsatz sprechen durfte, wird weiter unten in der Anmerkung 248 gezeigt.

[240]) Vgl. Schiller an Körner 2. Nov., 16. Nov., 10. Dec., 28. Dec. 1801; Körner an Schiller 19. Dec. 1801; Schiller an Cotta 10. Dec. 1801; 2. Jan. 1802; Caroline Schlegel an A. W. Schlegel 20. Dec. 1802 (Waitz, Caroline 2, 156).

[241]) Schiller an Cotta, 9. Juni 1802.

[242]) 16. Nov. 1801. Früher hatte Schiller viel absprechender über Gozzi geurteilt und im Jahre 1788 ganz allgemein von dessen „unverdientem und kurzwährendem Triumpf" gesprochen. Werke 6, 15.

[243]) An Cotta 5. Febr. 1800.

[244]) 233, 278, 318, 428, 468, 471, 475, 503 u. s. w.

[245]) Mit Glück hat auch Gotter diesen Vers für das parodistische Drama in der „Esther" und der „stolzen Vasthi" angewandt.

[246]) Paul de Musset, Charles Gozzi. Revue des deux mondes. Tom. IV. 1844.

[247]) 1006 ff.

[248]) Eine solche Motivirung war in Schillers Sinne notwendig; denn nur mit einem edlen Beweggrund für Turandots Verfahren vermochte er eine versöhnende Lösung des Conflikts zu vereinen. Bei Gozzi hat die Prinzessin gar kein Motiv des Handelns, denn Laune ist kein Motiv. Und weil nun einmal durch das italienische Original ein glückliches Ende für das Stück vorgeschrieben war, so mußte Schiller der Heldin eine edlere Gesinnung verleihen.

Er hat aber auch einmal, ungefähr ein Jahr vor der Turandot-Bearbeitung, das Gegenteil versucht, nämlich einer Prinzessin, welche alle Freier abweist, ein unedles Motiv untergelegt und dann die Consequenz ihres Handelns gezogen. Und aus diesem Grunde eben, weil ihm der Stoff schon längere Zeit durch den Kopf gegangen war, konnte er die Bearbeitung von Gozzis Fiaba einen „alten Vorsatz" nennen.

Im Juli 1800 nämlich hatte sich Goethe zu künstlerischem Schaffen in die Einsamkeit nach Jena zurückgezogen, dort einen Teil von Voltaires „Tankred" übersetzt und über seinen „Faust" und Schillers „Braut in Trauer" nachgedacht. Zugleich fand er für den Freund einen Stoff, welcher dessen Eigenart entsprechen mußte, und schrieb darüber am 1. August: „Tieck in seinem poetischen Journal erinnert mich an ein altes Marionettenstück, das ich auch in meiner Jugend gesehen habe: die Höllenbraut genannt. Es ist ein Gegenstück zu

Faust, oder vielmehr Don Juan. Ein äußerst eitles, liebloses Mädchen, das seine treuen Liebhaber zu Grunde richtet, sich aber einem wunderlichen unbekannten Bräutigam verschreibt, der sie denn zuletzt wie billig als Teufel abholt. Sollte hier nicht die Idee zur Braut in Trauer zu finden sein, wenigstens in der Gegend?"

Schiller nun konnte den Stoff zwar für die „Braut in Trauer" nicht verwerten, entwickelte ihn aber selbständig. So entstand der Entwurf zu „Rosamund" (Werke 15, 1, 349 ff.), ursprünglich für eine Ballade berechnet, dann aber auch zu dramatischer Behandlung in Aussicht genommen und vielleicht identisch mit der „Begebenheit zu Famagusta" (Vgl. das Facsimile in „Schillers Calender", hrsg. von Emilie von Gleichen-Rußwurm). Das Bild dieses „eitlen, liebloſen Mädchens" vereinigte sich bei Schiller mit dem Bild der Turandot, d. h. nicht einer Turandot, deren Handeln aus edlem Herzen entspringt und deren Geschick sich darum heiter löst, sondern einer Turandot, deren Beweggründe unedel sind und die darum von der Strafe ereilt wird. Schillers Turandot wird bestimmt durch weiblichen Stolz, Rosamund durch Eitelkeit, aus der dann andre unedle Regungen entspringen, Neid gegen alle Schönheit außer ihr, Härte u. s. w. Sieht man von dieser verschiedenen Motivirung und ihren Folgen ab, so wird man in den äußeren Vorgängen manche Parallelen entdecken, welche zeigen, daß Schiller in der That bei der Ausarbeitung des Entwurfes das Gozzische Stück im Sinne hatte.

Rosamund sollte eine Prinzessin von unerreichter Schönheit sein. „Man haßt sie, aber die Männer können ihrer Schönheit nicht widerstehen. Sie fordert etwas unmögliches von ihren Freiern, bloß um eine Caprice zu befriedigen." Dabei sollte sie aber nicht abstoßend erscheinen, nein, „Rosamund muß bei ihrer ersten Erscheinung Gunst gewinnen", „bei allem empörenden ihrer Selbstsucht bleibt doch das Schöne lieblich." Sie sollte nicht allein dastehen, sondern „Rosamund hat noch einen Vater, der die Eitelkeit seiner Tochter verabscheut"; „sie wird zu einer Wahl gedrängt." Aber allem Drängen setzt sie ihre Härte entgegen. „Ihr Sinn ist grausam aus eitler Selbstsucht. Kein Opfer rührt sie, kein noch so edles großes Betragen; um ihre Eitelkeit zu vergnügen kann sie Blut fließen sehn." So muß denn kurz vor der Erfüllung ihres Geschickes, wie in Gozzis Drama der Prinz von Samarkand, so auch von Rosamund ein Ritter verhöhnt und verraten werden, der sie aber dennoch liebt und „liebend stirbt", während der „treue Knappe" wie Ismael in der „Turandot" die Schöne verflucht und ihre Grausamkeiten nennt. Um ihre Freier zu verwirren, wendet endlich die „Tigerin" dasselbe Mittel an, wie

ihr italienisches Vorbild: „Sie entschleiert den entscheidenden Augenblick ihre ganze Schönheit.“ Man denke auch an „Elfride“.

Es stehen nun zwar diesen herausgerissenen Übereinstimmungen ebenso viele oder noch mehr Abweichungen gegenüber, aber die Verwandtschaft mit dem italienischen Märchen ist doch unverkennbar.

[249]) Auch Goethe im Maskenzug zum 18. Dec. 1818 stellt ihn als komischen, geschwätzigen Alten dar. Hempel 11, 1, S. 354 f.

[250]) Eine solche Motirung ist auch ganz in Gozzis Sinne, denn in seinen Stücken herrscht die strengste poetische Gerechtigkeit: die Tugend siegt, das Laster wird bestraft. Selbst da, wo um der Ökonomie des Stückes willen eine Person zu Grunde gehen muß, die, wie der König Beder in der „Zobeis“, während des Stückes auf Seiten der bedrängten Unschuld gestanden hat, selbst da wird wenigstens in den Reden der Andern angedeutet, der Betreffende habe vor Zeiten irgend ein Unrecht begangen, das er jetzt mit dem Tode büße.

[251]) Genaueres über die Verwendung der Masken bei Gozzi siehe unten im achten Abschnitt.

[252]) Vgl. auch die oben citirte Schilderung von der Raserei der Turandot.

[253]) Werthes' Übersetzung 8, 150.

[254]) Archiv für Litteraturgeschichte 145 ff.

[255]) Werthes' Übersetzung 2, 402 f.

[256]) Haoh Kjöh Tschwen, d. i. die angenehme Geschichte des Haoh Kjöh. Ein chinesischer Roman in vier Büchern. Aus dem Chinesischen ins Englische und aus diesem ins Deutsche übersetzt. Nebst vielen Anmerkungen, mit dem Inhalt eines chinesischen Schauspiels, einer Abhandlung von der Dichtkunst, wie auch von den Sprüchwörtern der Chinesen, und einem Versuche einer chinesischen Sprachlehre für die Deutschen. Leipzig 1766.

[257]) Dresdener Schiller-Album. 1861. Nr. 15.

[258]) Schillers Calender, herausgegeben von Emilie von Gleichen-Rußwurm. Stuttgart 1865. S. 180 f. Der Anfang der Schillerschen Bearbeitung des Romans ist gedruckt in der historisch-kritischen Ausgabe 15, 372 ff. Auch Goethe las und erläuterte noch in hohem Alter diesen Roman bei Boisserée. (Wilh. Grimm an seinen Bruder Jakob 14. Okt. 1815. Goethe-Jahrbuch 1, 338.)

[259]) Vielleicht hat Schiller auch um dieser mystischen Dreizahl willen seine beiden Gedichte 11, 14 u. 304 „Sprüche des Confucius“ genannt.

[260]) Zusätze zu des Johann Baptiste du Halde ausführlichen Beschreibung des Chinesischen Reiches und der großen Tartarey. Aus dem Französischen übersetzet. Rostock 1756. 2. Abtheilung, dritter Abschnitt „Von der alten und neuen Religion der Chineser", §. 76 S. 290 und §. 79 S. 295.

[261]) Im Übrigen hat Schiller das ganze Wirrsal von religiösen Vorstellungen genau wie bei Gozzi gelassen. Die Götter, die Schicksalsmächte, die den Menschen wie einen Ball schleudern, die Parzen, die bösen Sterne und die Teufel in der Hölle bestehen neben einander.

[262]) Vgl. auch du Halde, Ausführliche Beschreibung 1, 447: „Lamas, also nennet man die Lehrer, Geistliche und Priester des Fo, welche zu ihrem Oberhaupt haben den großen Lama des Thibet." Ferner redet die Stelle 4, 111 von dem großen Lama, der als Gottheit unter den Tartaren verehrt wird.

[263]) Du Halde, Ausführliche Beschreibung 1, 17; 2, 168; 4, 21.

[264]) Du Halde, Ausführliche Beschreibung 2, 85; 3, 8; Haoh Kjöh Tschwen S. 422, Anm.

[265]) Historisch-kritische Ausgabe, 11, 358. Haoh Kjöh Tschwen, S. 378 Anm.

[266]) Frankfurt a./M. 1861.

[267]) Schiller an Goethe 17. Jan. 1802; 20. Jan. 1802. Goethe an Schiller 22. Jan. 1802; Schiller an Körner 4. Febr. 1802. Die meisten Proben leitete Schiller, da Goethe vom 17. bis 28. Januar in Jena war. Vgl. Goethes Tagebücher, Januar 1802.

[268]) Schiller an Körner 4. Febr. 1802.

[269]) (Genast), Aus dem Tagebuch eines alten Schauspielers. 2. Aufl. 1862. S. 125.

[270]) Vgl. Goethes Werke, Hempel 28, 680 f.

[271]) Schiller an Goethe 2. Febr. 1802; Goethe an Schiller 20. Apr. 1802.

[272]) In Cottas Damenkalender für 1806. S. 61—68. Vgl. Charlotte v. Schiller an Cotta 12. Juni 1805. Briefwechsel zwischen Schiller und Cotta S. 558. Dazu Schiller an Goethe 10. Jan. 1804.

[273]) Goethe an Schiller 2. Febr. 1802.

[274]) Kritische Fragmente. Lyceum der schönen Künste, Berlin 1797. I, 2, 157.

[275]) Friedr. Ludw. Schmidt, Denkwürdigkeiten 1, 108.

[276]) Eunomia, Mai 1802. S. 461 f.; Neue allgemeine deutsche Bibliothek, Berlin und Stettin, 1803, Bd. 84, Nr. 1, S. 144—146.

Ausgabe von Schillers Wer
Ansicht über das Stück Iffla
vom 21. Jan. und 22. April 1
Hrsg. von F. Dingelstedt. Sch
lich wie Iffland urteilte auch
Nr. 336.

[278]) Erhalten ist von dieser
manuscript, aus welchem sich w
Druck des Dramas ergaben. S
bezeichnet mit A.

[279]) Vgl. Schiller an Körner
Sch. an K. 21. Jan.; K. an Sch.
an K. 26. Febr.; K. an Sch. 19.

[280]) Diese Bemerkung Körner
phantastische Märchenhandlung z
dürfe, hat in der Zukunft viele
funden. Denn es gibt nur sehr
neueste Zeit so oft die verschied
position angeregt haben, wie eben
sieben Opern dieses Namens oder

[281]) Caroline an A. W. Sch
roline 2, 201.

[282]) Briefwechsel K. L. Knebe
hrsg. von H. Düntzer. Jena 185
an Henr. 10. Febr. 1802. Ein
Verwunderung aufnehmen, wenn
ganze dichterische Thätigkeit kennt.
10, 117 ff., bekannt gemachten Der
wird nicht einmal [illegible]

[287]) Opere. 1772. pag. 121 f.

[288]) Goethes Tagebuch 25. Okt. 1777.

[289]) R. Falck, Zur Geschichte des Liebhabertheaters. Berlin 1887. S. 137.

[290]) Am 27. März 1778 „Die glücklichen Bettler"; im Januar 1780 „Das grüne Vögelchen"; am 21. März 1788 „Zobeis". Vgl. die Zusammenstellung von Burkhardt, Goethe-Jahrbuch 4, 118 f. Im Theater gab man unter Goethes Leitung nach den „Annalen des Theaters", Heft 20, 65 ff.: „Die entwaffnete Rachgier", Schauspiel in 5 Akten nach Gozzi von Vulpius, „Juliane von Lindorak", Schauspiel in 5 Akten, und die „Glücklichen Bettler". Vgl. Goethes Tagebuch 31. Dec. 1798.

[291]) Tagebücher 1, S. 259 und 270. Italiänische Reise, Hempel 24, 72, 74, 86, wo Goethe durchaus für Gozzis Dramen eintritt. Welche Bedeutung diese Stücke für Goethes theatralische Zwecke hatten, erzählt er selbst in der „Campagne in Frankreich" (Hempel 25, 164 ff.). Als das Weimarische Theater 1791 gegründet wurde, bot das Repertoire der deutschen Bühnen meist Stücke im sogenannten Natur- und Conversationston. Als Gegengewicht gegen diese ließ Goethe einen festen Bestand Shakespearescher, Gozzischer, Schillerscher und natürlich auch eigener Stücke einüben. So hat also Gozzi mitgewirkt, den classischen Bühnenstil Weimars und damit Deutschlands vorzubereiten. — Auch noch im August 1797, als Goethe in Frankfurt war, hielt er die „Gozzische Manier" für geeignet, den Zustand des Theaters zu heben.

[292]) Theater-Journal für Deutschland 2, 167.

[293]) An Eschenburg 10. März 1776; an K. Lessing 28. Apr. 1776. Lessing brachte auch ein Exemplar von Gozzis Dramen aus Italien mit, das noch heute in der Bibliothek zu Wolfenbüttel steht (Zeitung für die elegante Welt. 1807. Sp. 19).

[294]) Berlin, 1776.

[295]) Schmidts „Hermannide", also eine freie Bearbeitung, war bekanntlich schon früher aufgeführt worden.

[296]) Die „glücklichen Bettler", aufgeführt zwischen dem 2. und 7. März 1778. Vgl. die Berliner Litteratur- und Theaterzeitung, Brief vom 10. März 1778. S. 223.

[297]) Ebenda. Brief aus Breslau vom 28. Mai 1778. S. 539.

[298]) Gedruckt wurde sie erst nach einer Überarbeitung von Gotter.

[299]) Vgl. Reichards Theater-Journal 20 (1782), 18. In Mannheim erschien es u. a. am 25. Mai 1788 zum 15. Male (Annalen des Theaters, Berlin 1788, Heft 2, 75). In Berlin wurde

es zum ersten Male zur Feier von Friedrichs des Großen Geburtstag, den 24. Jan. 1779, mit vielem Beifall gegeben. (Berl. Litt.- u. Theaterzeitung 1779, S. 430.)

[300]) Berliner Litt.- u. Theaterzeitung 1779. S. 438.

[301]) Reichards Theater-Journal, St. 16 (1780), 64. Auch den „Raben" von Gozzi wollte Schröder geben. Litzmann, Schröder und Gotter, S. 67.

[302]) Berliner Litteratur- und Theaterzeitung 1779, S. 476.

[303]) Ebenda. Jahrgang 1780. S. 491.

[304]) Ebenda. Jahrgang 1779. S. 747. 12. Okt. 1779.

[305]) Ebenda. Jahrgang 1780. S. 571. Reinecke selbst soll übrigens dieses Drama geringschätzig als ein Stück für den Pöbel bezeichnet haben. Vgl. K. L. Rahbek, Erinnerungen aus meinem Leben, deutsch von L. Kruse. Leipzig 1829. 2, 34.

[306]) Vgl. die Berl. Litt.- u. Theaterztg. 1780. S. 460. 570. Es gibt von diesem Stück auch eine Bühnenbearbeitung für das K. K. Nationaltheater in Wien von Werthes selber: „Die zwey schlaflosen Nächte oder der glückliche Betrug." Wien 1775. Die Handlung ist in deutsche Verhältnisse übertragen; die einzige wirkliche Veränderung ist, daß Pantalone, der im italienischen Original einige gar zu intime Dinge mit der Fürstin zu verhandeln hat, schicklicher in eine „Frau von Rieden, gewesene Gouvernante" verwandelt ist.

[307]) Der Anteil Gotters an Schröders „Juliane von Lindorak" ist schon oben erwähnt worden. Außerdem verfaßte er nach der Ulla-Episode aus Gozzis „Glücklichen Bettlern" die Oper: „Das tartarische Gesetz". Sofort machten sich vier Componisten, Hiller, André, Benda und Seydelmann, an die Composition des Textes. Mit Andrés Musik wurde die Oper am 31. Mai 1779 in Berlin gespielt, mit der Musik eines Hauptmanns Antoine von den kurkölnischen Schauspielern; Berl. Litt.- u. Theater-Zeitg. 1778, S. 754; 1779, S. 143. 514. Reichards Theater-Journal 20 (1782), S. 53. Eine französische Oper „Gulistan ou le Hulla de Samarcande" wurde 1806 in Paris gegeben.

[308]) Vgl. A. W. Schlegels Kritik über die Berliner Aufführung vom September 1802. Sämmtliche Werke 9, 218 ff.

[309]) Theater von Carl Blum. 1. Bd. Berlin 1839. Eine Bearbeitung von Lembert, welche am 11. Juli 1821 in Berlin gespielt wurde, ist mir unbekannt geblieben.

[310]) Penig, 1803.

[311]) Zu so allgemeiner Beliebtheit ist freilich Gozzi nie gekommen, aber einzelne große Verehrer hat er doch auch in späterer Zeit noch

gehabt. Im Winterſemeſter 1816 hielt Prof. Wilh. Wachsmuth in Halle ſogar ein Colleg über Gozzis Fiabe. Und von Friedrich Wilhelm IV. wird erzählt, daß er, Humboldt, Savigny u. A. mit Vorliebe dieſen Dichter laſen. (Maſi, Carlo Gozzi, p. CXLVIII.) Im Jahre 1807 feierte auch Ch. L. P. Sievers, welcher ſelber den „König Hirſch“ für das Magdeburger Theater bearbeitet hatte, in der Zeitung für die elegante Welt den Grafen Gozzi; und ebenda folgte ihm gleich darauf Beauregard Pandin, welcher durch Gozzis Kunſt den „erſtorbenen Sinn des Dichteriſchen“ zu erwecken hoffte. Für die Behandlung der Masken empfahl er das Gleiche, wie ſpäter Goethe für das Derbkomiſche überhaupt (Hempel 29, 756 ff. aus dem Jahre 1821), nämlich als äußere Form den Knittelvers.

[813]) Es iſt bekannt, wie der junge Richard Wagner dieſe Ausführungen aufnahm und daß manche ſeiner Grundſätze für die Entwicklung des modernen Muſikdramas in dem erwähnten Dialog der „Serapionsbrüder“ ſchon ausgeſprochen ſind. Wagner folgte dem Rate Hoffmanns ſogar ſehr genau; ſeine erſte Oper, „Die Feen“, 1888, iſt eine Umdichtung von Gozzis Fiaba La donna serpente.

[814]) Goethe-Forſchungen von Wold. Freih. v. Biedermann. Frankf. a./M. 1879. S. 35 ff.

[815]) Prinz Zerbino, oder die Reiſe nach dem guten Geſchmack. Leipzig und Jena 1799.

[816]) Solche Zauberweſen ſind bei beiden Dichtern komiſch aufgefaßt, ſchon im Äußern. Gozzis Zauberin Creonta erſcheint in einer Andrienne, Tiecks Polykomikus mit einer Nachtmütze.

[817]) Auf das muſikaliſche Märchen „Das Ungeheuer oder der verzauberte Wald“ hat ſchon Adolf Hauffen, Archiv für Litt.-Geſch. 15, 316 ff. hingewieſen.

[818]) Der geſtiefelte Kater II, 4. Vgl. dazu in Tiecks Nachgelaſſenen Schriften, hrsg. v. Köpke, I, 76 ff., „Hanswurſt als Emigrant. Ein Puppenſpiel“.

[819]) Sämmtliche Werke 5, 9 f.

[820]) Diel-Kreiten, Clemens Brentano, 2, 292.

[821]) Frankfurt a./M. 1803.

[822]) Das erſtere nach Gozzis Zeim re de' genj ossia la serva fedele, das zweite nach Il re cervo.

[823]) Zobeis, ein romantiſches Schauſpiel in fünf Aufzügen, von Friedrich Treitſchke. Nach dem Märchen des Gozzi. Taſchenbuch auf das Jahr 1807. Wien, bey J. B. Degen.

[824]) Vgl. Goethe, Campagne in Frankreich. Hempel 25, 173.

[324]) Berlin, 1867.

[325]) Italienisches Theater, übersetzt von Wolf Grafen Baudissin. Leipzig 1877. Der Schwierigkeiten, welche dem Übersetzer durch die Dialektfärbung in vielen italienischen Stücken erwachsen, gedenkt schon Lessing am 28. April 1776 in einem Briefe an seinen Bruder Karl. Er warnt ihn deshalb vor Herausgabe eines italienischen Theaters.

[326]) Denkwürdigkeiten des Schauspielers Friedrich Ludwig Schmidt (1772—1841), hrsg. von Hermann Uhde. Hamburg 1875.

[327]) Schiller an Goethe 15. Okt. 1799.

[328]) Vgl. besonders A. W. Schlegels Kritik, Sämmtl. Werke, 10, 44 ff.

[329]) Weitere Beispiele: I, 2, 53 f.; 3, 87 f.; 89; 91 f.; 94; 4, 5; II, 2, 19—22; 4, 16; 38; 77 f.; III, 2, 18; 5, 23; 8, 3; 19; IV, 3, 3; 27; 4, 30; 32; und überhaupt die erste Hälfte von IV, 4.

[330]) Ähnlich II, 4, 41; 80; IV, 3, 13; 20; 4, 10; 11; u. ö.

[331]) Vgl. I, 1, 61 f.; 69—71; IV, 1, 31 f. und zahlreiche andre Fälle.

[332]) Knebels Litt. Nachlaß 1, 181.

[333]) Briefwechsel zwischen Carl August und Goethe Nr. 147—160.

[334]) Die Behauptung Genasts, Tagebuch S. 108, daß Schiller die Proben geleitet habe, ist gegenüber Goethes Tagebuchnotizen wie so Vieles in dem Buche unhaltbar.

[335]) Goethes Tagebücher 4. Febr. 1800; 1.—3. April, 21. Mai, 22. und 24. Juli 1802; 25. Sept. und 13. Okt. 1803 (Privatvorstellung) u. s. w. — Aufführungen verzeichnet Burkhardt, Goethe-Jahrbuch 4, 118 ff.

[336]) Vgl. Genast, Tagebuch S. 121; Goethes Tagebücher vom 29. bis 31. Januar und 19. bis 21. Februar 1801; 15. und 16. Januar, 1., 26. und 27. Juli 1802 u. s. f. Burkhardt im Goethe-Jahrbuch 4, 118 ff.; Goethe an Schiller 20. Feb. 1801; Waitz, Caroline 2, 87; Charlotte von Schiller an Goethe 9. April 1801 (Goethe-Jahrbuch 4, 248).

[337]) Die Abnahme stellt sich in Zahlen so dar:

I.	unter	382	Versen	25	Sechsfüßler,	davon	16	Alexandriner.		
II.	"	440	"	29	"	,	"	18	"	
III.	"	412	"	8	"	,	"	3	"	
IV.	"	358	"	7	"	,	"	3	"	
V.	"	190	"	0	"	,	"	0	"	

Das macht für den 1. und 2. Akt 6½ %.
" " " " 3. " 4. " 2 %.
" " " " 5. " 0 %.

Auch bilden sich wie bei Gotter Alexandriner zwischen den Zeilen, die durchaus Übersetzung je eines ganzen französischen Alexandriners sind. Vgl. Voltaire 217, 287, 358. Eigentümlich ist Goethe 307 f., Verschränkung zweier Alexandriner.

[338]) Voltaire 5, 19; 9; 10, 422; 97; 12 f., 48 f., 75 f., 99, 163, 228, 371; 440, 445, 474, 558, 676, 752, 913, 1111; 870 ff.

[339]) Voltaire 52, 152, 396 f.; 524, 759; 22, 60, 80, 212, 222, 373, 404, 458 f., 851.

[340]) Voltaire 78 f., 817; 687; 635; 219 f.; 337 f., 375 ff., 383, 1062, 1155; 440, 944 f. Dagegen verrät die Übersetzung mancher Verse, z. B. 646, 751, 1283 ff., noch stark das drückende Joch des französischen Textes.

[341]) Schiller an Goethe 18. Okt. 1799; Goethe an Schiller 19. Okt. 1799.

[342]) Goethe, Biogr. Einzelheiten. Hempel 27, 824.

[343]) Voltaire 2, 229, 580; 163 ff.

[344]) Voltaire 453, 460, 631, 663, 665, 670 f., 690 f., 862, 1033, 1035—46, 1298 f., 1313.

[345]) Voltaire 25, 321 ff., 654; 583 f., 661.

[346]) Vgl. die Übersetzung der Voltaireschen Verse 57, 87 f., 93, 97, 103, 700 f., 711 ff., 725, 737 ff., 762—66, 775—82, 792, 811, 1253 ff., 1374 f., 1461 ff.

[347]) Die Scheidung der Scenen von Goethes „Tankred" in zwei Gruppen, die sich ergeben nach der Zeit der Entstehung und der Treue der Übersetzung, hat schon Johann Weiß in seiner „litterarischen Studie" über Goethes Tankred-Übersetzung, Troppau 1886, festgestellt. Im Übrigen erweist man dem Verfasser einen Dienst, wenn man diese unnütze und fehlervolle „Studie" mit Stillschweigen übergeht. — Zur Entstehung von Goethes „Tankred" vgl. die Tagebücher vom Juli, November nnd December 1800; Goethe an Schiller 25. und 29. Juli, 1. August, 16., 22. und 30. December 1800; Schiller an Goethe 26. und 30. Juli, 17. December 1800; Goethe an Kirms 23. November 1800 (Goethe-Jahrbuch 6, 10); Teichmanns Nachlaß S. 236, Nr. 41 und 237, Nr. 42.

[348]) Vgl. sonst die Voltaireschen Verse 9 ff., 26, 34, 114 f., 121 f. mit der Goetheschen Übersetzung. — Auch Schiller hatte im Jahre 1796 bei Bearbeitung von Goethes „Egmont" das Wort „Freiheit" an mehreren Stellen getilgt. 279, 18 spricht Jetter, 311, 27 auch Brackenburg lieber von der „guten alten Verfassung", und Egmont (323, 3) stirbt für das „Vaterland". In dem Manuscript der Egmont-Bearbeitung, welches 1804 für Mannheim angefertigt wurde, ist sogar

noch viel sorgfältiger das anstößige Wort beseitigt worden. Dort ist höchstens von „Gewissensfreiheit und Privilegien" die Rede.

[349]) Vgl. die Wiedergabe der Voltaireschen Verse 70, 298 ff., 875, 887, 1074, 721 ff., 924, 1546 ff., 1558 ff., 1622 ff.

[350]) Vgl. I, 2 und die Übersetzung der Verse 56, 403 f., 457 ff., 617, 762, 973.

[351]) Zur Charakteristik Arsirs vgl. die Wiedergabe der Voltaireschen Verse 280, 842, 528, 1200, 1550; zur Charakteristik Amenaidens 49, 339, 431, 266 f., 277 ff., 325, 486 f., 458 f., 403 f., 475, 338 ff., 341 f., 520, 1049, 1056 ff., 1485 ff., 1527 f., 2082 ff.

[352]) Teichmanns Nachlaß Nr. 42.

[353]) Eine ansehnliche Reihe der widersprechendsten zeitgenössischen Kritiken druckt Jul. W. Braun in seinem bekannten Sammelwerke ab, die einen voll rückhaltlosester Bewunderung, die andern voll heftigster Misbilligung. Letztere überwog besonders in den Berliner Zeitungen und spricht sich auch in manchen Recensionen aus, die bei Braun fehlen. So hielt J. J. Wagner (Kl. Schriften 2, 83 ff.) Goethes ganzes Unternehmen für überflüssig. Franz Horn (Andeutungen S. 189) erachtete Voltaire für gut und schlecht genug, um aus seinen Tragödien solche Übungsstücke zu machen. C. F. Huber (Sämmtl. Werke seit 1802, 2, 154 ff.) gab zu, daß der französische Dichter Keinen begeistern könne; aber so reizlos trocken hätte er doch nicht übersetzt zu werden brauchen. — Oft machte man Goethe auch seine Nachgiebigkeit gegen den Geschmack des Weimarer Hofes, welche Viele für die einzige Veranlassung zu diesen Werken hielten, zum Vorwurf. Daß in der That Carl August den „Mahomet" lebhaft begrüßt hatte, ist oben gezeigt worden; auch für den „Tankred" interessirte er sich sehr (Briefwechsel Carl Augusts mit Goethe Nr. 168 und 170). — Die Freunde waren geteilter Ansicht. Schiller hatte allzu sehr den Zweck der Bearbeitung im Auge, um das Werk als solches unbefangen würdigen zu können. — Körner (an Schiller 10. Sept. 1800) erklärte, daß ihm Vieles in Schillers Gedicht „An Goethe" aus der Seele gesprochen sei. — Knebel, welcher sowol von Carl August als von Goethe eingehende Nachrichten erhielt, war des Lobes voll darüber, daß in der Übersetzung alle Gallicismen überwunden seien und eine tiefere poetische Logik herrsche als im Orginal. (Goethe an Knebel 7. Nov. 1799; 10. und 30. Jan. 1800; Knebel an Goethe 9. Jan. 1800; Goethes Tagebücher 28. und 30. Nov. 1802.) — Böttiger (Brief vom 6. Febr. 1800, Goethe-Jahrbuch 10, 148) glaubte, daß die französische Stelzentragödie nie wieder in Deutschland Boden finden werde. — Caroline Schlegel

charakterisirte die Mahomet-Aufführung dahin, daß „einem nicht kalt noch warm dabey“ werde; manche Stellen aus dem französischen „Tankred“ schätzte sie und hätte darum gern Goethes Bearbeitung kennen gelernt, von der ihr Gutes zu Ohren gekommen war. (Waitz, Caroline, 1. März, 7. Mai und 8. Dec. 1802.) — Wenn man die Urteile von Caroline Herder liest, aus welchen die Meinung ihres Gatten hindurchklingt, so muß man in Betracht ziehen, daß das Ehepaar damals gegen Goethe tief verstimmt war (vgl. Carolinens Briefe an Knebel aus dieser Zeit). Herder hatte in jungen Jahren zwar Voltaires Verse gelobt, seinen Beruf als Dramatiker aber in Abrede gestellt (Vgl. u. a. den Aufsatz über Shakespeare in „Von deutscher Art und Kunst“ und Herders Brief an Merck vom 28. August 1770). Dasselbe Urteil wiederholte er auch im Jahre 1800; und seine Frau brach in den sehnsüchtigen Ruf nach Natur aus, wie einst der junge Goethe in seiner Shakespeare-Rede (Caroline Herder an Knebel 8. und 31. Jan. und 14. Sept. 1800. Knebels Nachlaß 2, 329, 331, 336). — Ein ganz gesundes Urteil über beide Übersetzungen schrieb noch am 12. Aug. 1819 der alte Zelter nieder (Briefwechsel mit Goethe III, 41 ff).

[354]) Minor, Aus dem Schiller-Archiv. Weimar 1890. S. 18.

[355]) Werke 2, 4; 29; 343.

[356]) Vgl. Schanzenbach, Französische Einflüsse bei Schiller. Programm des Eberhard-Ludwig-Gymnasiums zu Stuttgart. 1885.

[357]) Werke 8, 516; 10, 16; 26; 80; 445. Brief an Goethe 31. Mai 1799 und Werke 10, 151.

[358]) Schiller, Über das gegenwärtige teutsche Theater. Werke 2, 344.

[359]) Ein ähnliches Verfahren schlug Schiller ein, als er die Othello-Übersetzung von Heinrich Voß durchsah. Er beschränkte sich hier nicht darauf, den Dialog nur gelegentlich zu kürzen, die Ausdrucksweise deutlicher und geschmeidiger zu machen, gesuchte Wendungen auszutilgen, unzüchtige Stellen zu streichen und im Ganzen den Versbau zu verbessern, sondern er suchte den Jago dadurch zu den übrigen Personen, besonders zu Othello und Rodrigo, in Gegensatz zu bringen, daß er ihm eine niedrigere Ausdrucksweise und eine heftigere Art zu reden beilegte, um seine rohe Gesinnung zu kennzeichnen.

[360]) Zu den beiden Lustspielen vgl. Schiller an Goethe 26. Januar 1808; Schiller an Körner 28. März, 12. Mai, 7. November 1808. Körners Urteil an Schiller 25. Juli 1808. Weimarer Aufführungen verzeichnet Schiller in seinem Kalender. Dazu Schiller an Goethe

20. Mai 1803 und an Körner 10. Oktober 1803. Über Berliner Aufführungen vgl. Teichmanns Nachlaß Nr. 18, 19, 21, 22. Berl. Nachr. von Staats- und gelehrten Sachen 18. Oktober 1804. Der „Freimüthige" 18. Oktober 1804. Kotzebue meinte, Schiller habe sich zu der einst geschmähten Mischgattung des Schauspiels bekehrt, in der sich die Tugend zu Tisch setzt, wenn sich das Laster erbricht; er triumphirte, denn die Stücke heimelten ihn an. — In Hamburg spielte man den „Neffen als Onkel" am 6. und 10. April 1804, den „Parasiten" am 8., 18., 18., 28. August, 3. und 22. September und 10. November 1806.

[361]) Schillers Calender 30. Januar, 5. März, 31. Oktober, 12. November 1804; an Goethe 17. und 26. Januar 1804; Goethe, Biogr. Einzelheiten. Hempel 27, 318.

[362]) Vgl. J. D. Falk an Böttiger, Weimar 18. April 1805. (Goethe-Jahrbuch 10, 151.)

[363]) Vgl. den Aufsatz von Boxberger in Herrigs Archiv 41, 421 ff.

[364]) Goethe an Schiller 1., 14. und nach dem 17. Januar 1805; Schiller an Goethe 14., nach dem 17. und 24. Januar 1805; Schiller an Körner 20. Januar und 5. März 1805; Körner an Schiller 27. Januar und 17. April 1805; Schiller an Cotta 18. Januar 1805.

[365]) In den „Prosaischen Übersetzungen einiger Trauerspiele aus dem Französischen der Herren Racine und Gresset, Leipzig 1755" erschien das Stück alles Schmuckes beraubt. — Die Übersetzung vom Herrn Lic. Stüven in Hamburg (Wiener Schaubühne, 1. Tl.) war zwar in Versen abgefaßt, im Übrigen aber in der Ausdrucksweise sehr platt. Die Schwierigkeiten sind meistens einfach umgangen, erhabene Redewendungen durch die nüchternste Alltagsrede ersetzt. — Auch das Trauerspiel „Phädra und Hippolytus" von Moses Laz. Düsseldorff (Hannover 1790), das nach dem Englischen von Smith gearbeitet ist und sich in vielen Punkten mit Euripides, Seneca und Racine berührt, ist ein ganz dilettantisches, sprachlich ungewandtes Machwerk. — Am annehmbarsten ist der Stoff, freilich mit großer Freiheit, von Christian Felix Weiße in seinem „Krispus" behandelt. Konstantin, Fausta, Krispus und Helena entsprechen durchaus Theseus, Phädra, Hippolytus und Aricia. Nur ist die Handlung erweitert durch einen intriguirenden Vetter des Krispus, Licin, der gleichfalls Helena besitzen will. Sonst haben Weißes Alexandriner nichts mit denen Racines gemein; statt des Pathos des Franzosen findet man eine oft lächerliche Nüchternheit und gespreizte Tugendpredigten.

366)

Das Phädra-Manuscript.

Das Manuscript von Schillers „Phädra“ bestand aus Doppelfolioblättern, welche nicht nur am Falz, sondern auch quer zwischen den Zeilen hin zerschnitten worden sind. Die so entstandenen Blätter, welche natürlich oft auf der Vorderseite eine Reihe von Versen enthalten, die in keinem Zusammenhang mit denen auf der Rückseite stehen, sind weit verstreut. Es ist mir gelungen, folgende Fragmente zusammen zu bringen und zu collationiren:

Ein Doppelfoliobogen mit den Versen 1—73,
- - - - - 74—166,
- - - - - 1379—1442,
- - - - - 1609—1693

und eine Copie der Verse 914—922 und 939—947, sämtlich im Besitz des Goethe- und Schiller-Archivs zu Weimar. Herr Direktor Dr. B. Suphan erwirkte mir von der hohen Besitzerin die Erlaubnis zur Benutzung.

Ein Folioblatt mit den Versen 1738—1785 im Besitz der Frau Philippine von Leuzendorf, Schloss Gradnitz bei St. Marien im Mürzthale. Die Collation, von Herrn Dr. Ed. v. d. Hellen angefertigt, befindet sich gleichfalls im Goethe- und Schiller-Archiv zu Weimar.

Herr Oberstlieutenant Dr. M. Jähns in Berlin besitzt ein Fragment mit den Versen 563—572 und 589—598,

Herr Geh. Rat Dr. R. Schöne in Berlin ein Fragment mit den Versen 1309—1312 und 1322—1382,

Herr Geh. Justizrat Prof. Dr. H. Hüffer in Bonn ein Folioblatt mit den Versen 475—517.

Die kgl. Bibliothek in Berlin besitzt drei Fragmente:

a) Vers 604—609 und 620—622,
b) in der Meusebachschen Sammlung die Verse 573—589 und 599—603,
c) in der Radowitzschen Sammlung die Verse 1212—1216 und 1227—1238.

Allen genannten Eigentümern spreche ich hier für die freundlichst gewährte Unterstützung meinen Dank aus, zugleich mit der Hoffnung, dass sich noch weitere Fragmente auffinden lassen werden. Denn Alles in Allem bilden die aufgezählten Bruchstücke nur etwa ein Viertel des Ganzen; auch ist es mir fraglich, ob sie sämtlich zu einem und demselben Manuscript gehört haben. Einige nämlich sind offenbar allererster Entwurf, andre tragen den Charakter einer

Reinschrift. Dass eine solche von Schiller eigenhändig und nicht durch einen Schreiber hergestellt wurde, ist deshalb wahrscheinlich, weil die Fragmente, welche zweifellos der Kladde angehören, für manche Verse zwei Übersetzungen neben einander enthalten, unter denen der Dichter noch die Wahl treffen wollte. Es finden sich in dem Manuscript stellenweise interessante Varianten, zum Teil auch getilgte ältere Lesarten, welche einen Einblick in Schillers Arbeitsweise gewähren. Diese sind in Folgenden sämtlich wiedergegeben. Die vielen belanglosen Abweichungen in der Interpunktion und Orthographie habe ich weggelassen, obwol es Princip der historisch-kritischen Ausgabe ist, sie anzumerken.

3 urspr. Die müßge Ruh ertrag ich länger nicht, 5 weilt] ist 6 f. urspr. Von seinem Schicksal hab ich keine Kunde, Selbst von dem Orte nicht, Nach verbirgt noch Verlauten durchstrichen 8 Wohin,] Und wo, 9 f. aus Schon beide Meere, die der Isthmus trennt, Hab ich durchkreuzt, dich zu beruhigen. 19 Ja, wissen wir] Ja und wer weiß, 20 Vorsätzlich aus Mit Vorsatz 24 f. ursprünglich umgestellt. 27 Nebenbulerin aus Nebenbulschaft 28 folge meiner Pflicht, aus das ist meine Pflicht, 29 Und fliehe diesen Aufenthalt, wo ich Für meine Ruhe schon zu lang verweile. aus Und fliehe diesen Ort, der mir gefährlich wird (darüber gestrichen aus einem Ort, der mich beängstigt.) 30 ff. ursprüngl. Wortlaut: Wie Herr seit wann misfällt dir denn so sehr Der stille Aufenthalt in diesem stillen Lande, Das deiner Kindheit einst so theuer war, In dessen Ruhe dich mittlere Fassung: so sehr Dieß stille Land, das deiner Kindheit einst So theuer war, dann die jetzige Fassung. 36 Ein ganz verändert Ansehn hat jetzt] Ganz eine andere Gestalt hat 40 urspr. Phädra, sie ist dir zur Last und Dein Kummer ist es aus Es macht dir Kummer 41 ff. urspr. Fassung: Die feindliche Stiefmutter, die dir grollt. Sie sah dich kaum, gleich zeigte sie durch deine Verbannung die gefährliche Gewalt. 45 urspr. Verlor sich oder hat sich sehr besänftigt 47 f. wird einem Schmerz Zum Raub, den aus die einem Uebel Erliegt, das 55 Die letzte jenes aus Der lezte Sprößling eines 56 verschworen aus erhoben 57 Wie Herr? Auch du ihr Feind? aus Auch du verfolgst sie Herr? 58 nach je folgte urspr. doch 59 schwarze Meuterei] feindliches Gemüth nach Gemüth folgte urspr. nie 62 strenge aus stolze aus strenge 63 stolze aus strenge 66 urspr. Die Theseus großes Herz so oft bezwang? Also sollte Vers 65 wol ursprünglich fehlen. 67 f. wollte Venus Des Vaters Ehre endlich an dir rächen? aus hätte Venus Des Vaters Ehre

nun an dir gerächt? 69 hätt' in Eine Reihe dich gestellt aus hätte dich dem allgemeinen Loos 71 Freund welche aus Welch 77 mir] nur 78 Triebe aus Sinne 79 urspr. Mein Führer warst du damals mein Gefährte, 80 Oft sprachst du mir aus Du sprachst mir oft 85 Mit Ungeheuern aus Unholde nach 86 folgt in der Hdschr. Wie er den Skyron von dem Felsen stürzte, dieser Vers ist sicher nur durch ein Versehen im Druck ausgefallen. nach 87 folgte urspr. Wie er den Minotaurus überwand und niederkämpfte. 94 urspr. Aus der Verwandten Mitte weggeraubt 96 Und alle die Betrognen ohne Zahl,] Und die Betrognen, die unzähligen, 97 Die seinen Schwüren allzuleicht geglaubt,] Die allzuleicht an seine Schwüre glaubten, 98 Bis auf die Nahmen selbst von ihm vergessen.] Die er bis auf die Nahmen selbst vergaß 99 f. Ariadne, die dem tauben Felsenufer Sein Unrecht klagt, aus Ariadne auf der unwirthbaren Insel aus Ariadne die verlassne, die den Felsen Sein Unrecht 102 weißt] weißts, darüber es 103 wie nach durchstrichenem weiß 104 Wie hätt ich nicht gewünscht aus Was gab ich nicht darum 106 gebunden aus verstricket 109 f. urspr. Der noch durch keine Heldenthat das Recht (aus sich frei) Gekauft, die seine 116 f. urspr. das feindliche Geschlecht 118 vernichtet aus begraben 119 urspr. Gefangen soll sie seyn bis in den Tod, 121 f. aus Böt in dem Zorne meines Wär ich vermessen gnug mir ihre Recht 128 andre Fassung Zu solchem Wahnsinn riss mich Jugend hin? wieder gestrichen 137 Flamme aus Regung 149 urspr. Ich reise 154 was für ein aus welches 155 aus Oenonen, ihre Freundin, so 156 Ach welcher aus Ach Herr, ich weiß 475 Ganz andre aus Nein edlere viel über Gaben durchstrichen Schönheit 476 Schätz aus Lieb 490 Viel öfter war der Held aus Denn häufiger öfter war der Held 491 vor Besiegt durchstrichen Oftmal Kampfes aus und schnellern Sieges 496 Ich hätte aus Sein Herz aus Und war 497 Sein Herz aus Wärs aus Hätt ich 509 den Nachruhm] die Nahmen den] die 515 Auf mich ererbt aus Das ich ererbt 571 stärkre aus fremde 572 Loos aus Schicksal 583 vor Das ist Wie auch gestrichen widerstand aus widerstrebt, 589 Vergessen] Vergaßen 914 In sanfte Ruh einwiegend,] In Ruh einwiegte 919 des nach gestrichenem sobald 922 der Tod — er schreckt mich nicht; aus ein freigewählter Tod. 939 ich (gestrichen ihn) ich ihm 1212 täuscht mich nicht aus ist zu grob 1214 seit aus schon meid ich — lieb ich sie! aus finds daß ich sie meide folgt durchstrichen: Sie meid ich Herr, sie lieb ich seit sechs Monden. 1228 Noch (aus Stets) glaubt' (darüber gestrichen lebt, darunter gestrichen wär) ich

einem Frevler mich (aus noch) zu nah. 1229 So ungeheuren Greuels (aus Frevels) angeklagt (aus verklagt) 1230 vor Wo durchstrichen Welch die mir Mitleid schenken] die sich mein erbarmen (aus wenn du mich verstößest) folgt durchstrichen Verlassen welcher Freund wird mich beklagen 1232 Geh, suche dir] Suche dir aus Geh hin suche 1233 Blutschande loben] den Inceſt gut heißen, folgt durchstrichen Blutschande loben 1310 her, ich wills aus ich gestehe dirs, folgt durchstrichen Mich schreckte der Entschluß, der dich hieher Geführt! Ich fürchtete 1312 nach fürchtete setzt gleich die Rede der Phädra ein. 1322 Nach Aricia! gestrichen Was! 1323 urspr. Welch neuen Qualen hab ich mich gespart! 1324 bis 1327 lauten hier: Was ich biß jezt erlitten und gefühlt (für diese beiden Worte die Varianten und ertragen und meine Zweifel aus Angst) Der bange schwere Zweifelkampf der Seele, Der (aus Mein) Wechsel (folgt gestrichen jedes äuß) aller äuſersten Gefühle, Der Liebe Qual und des Gewißens Angst, 1329 f. lauten hier: Verworfen mich zu sehn, alles war (über es war) Ein Schatte (aus schwacher) nur der Marter, die ich dulde (aus jezt erdulde.) . 1332 täuschen?] blenden? 1379 f. urspr. Ich elende! und leb ich! und ertrag ich Den Anblick noch der heilgen Sonne nach 1382 Den Herrn der Götter nenn ich meinen Ahn durchstrichen . 1385 Wo mich verbergen? aus Wohin mich bergen? 1386 nach mir! folgt Dort hält durchstrichen 1387 des Geschickes Urne aus die Urne des Geschickes 1388 strenge Hand aus strengen Hände folgt Das Loos sagt man durchstrichen 1389 urspr. Die bleichen Todten richtet Minos dort. 1390 Weh mir! Wie wird sein Schatte sich entsetzen, 1391 urspr. Wenn seine Tochter ihm vor Augen tritt, geändert in W. s. T. vor ihn tritt, gezwungen (aus zu Thaten) · 1392 aus Und gräßlichen Verbrechen sich bekennend, 1393 im Abgrund aus dort unten 1397 nach auf steht eine gestrichen 1399 Vergieb mir (Vater gestrichen) verderbte aus zerrüttet 1400 Dein Haus — die Wahnsinnsthaten deiner Tochter, aus Hat dein Geschlecht gestürzt in dieß Verderben 1401 urspr. Verirrungen sind seiner Rache Werk! Ist] Sind 1402 urspr. Ach nie hab ich von dieser schweren Schuld darüber: von der schweren Unthat (durchstrichen hab ich) die mich schaudert Hab ich unglückliche Von diesem 1403 nie Frucht geärntet!] die Früchte nie geärntet, urspr. zwei Verse: Ach dieses traurge Herz hat keine Frucht Geärntet von dem Frevel der mich schändet! gestrichen: Die mich mit Schmach die Frucht geärntet 1404 Unglücks über Jammers 1406 Verbanne endlich doch aus Entringe dich doch 1407 urspr. Sieh eine leichte Schuld mit andern Augen an 1409

wider aus gegen 1412 urspr. Hat Liebe (darüber gestrichen denn die) nie als über dich gesiegt? als über dich? vor die erste gestrichen vielleicht 1413 auch in andrer Fassung: Erfuhr? Schwachheit ist aller Menschen Loos, 1415 leidest aus seufzest 1416 Himmlischen aus im Olymp 1417 aus die ihren Blitz auf die Verbrecher schleudern 1418 verbotner Glut aus verbotnen Flammen manchmal] andre Fassung selbst oft Älterer Wortlaut von 1417 f.: Die auf die Frevler blitzen, haben selbst Von unerlaubten Flammen oft geglüht!

Die Rede der Phädra 1419—1489 ist Schiller ausserordentlich schwer geworden, nicht nur dass der Text zahllose Correkturen zeigt, der Dichter hat sogar die ganze Rede zweimal übersetzt.

Erste Übersetzung:

1420 mich denn ganz im Grund] meine Seele ganz 1421 Unglückliche! So hast du mich verderbt! (aus So brachtest du mich zu Falle!) 1424 Ich wich ihm aus aus Ich flohe Hippolyt 1425 urspr. Was übernahmst du? — Durftest du sein Leben 1426 vierfacher Versuch: Mit schändlicher Beschuldigung anklagen M. sch. Anklage zu verläumden (diese Fassung strich sich Schiller als die beste an) M. sch. Verläumdung anzuklagen? M. sch. Beschuldigung zu schwärzen 1427 und in Erfüllung aus vielleicht erfüllt 1428 Nach Fluch! steht Wunsch! 1429 Fahre hin aus Geh Schändliche. folgt durchstrichen Ich höre dich nicht mehr! Fahr hin Verworfne (aus Geh schändliche,) Mich selbst laß für mein jammervolles Loos Fahr hin! 1430 f. lauten hier: Verworfne, Schändliche! Mir überlaß die Sorge (aus Mich selbst Laß sorgen) für mein jammervolles Loos (aus Schicksal). 1432 Mög dirs der Himmel nach Verdienst vergelten, (aus Vergelte dir der Himmel nach Verdienst) Nach 1433 folgen acht durchstrichene Zeilen, in denen Schiller mit den drei Racineschen Versen 1321—1323 ringt. 1434 Für alle, die mit das Weitere fehlt, Schiller hatte noch immer nicht den treffenden Ausdruck gefunden. 1436 treibt] zieht 1437 des Frevels eben machen.] zu Lasterthaten bahnen! 1438 f. ausser dem später gedruckten Wortlaut noch eine zweite Übersetzung: Verworfne Schmeichler, allerschlimmste Gabe, Die uns der Zorn der Götter konnte geben!

Die zweite Übersetzung zeigt natürlich weit weniger Correkturen:

1421 Unselge!] Unglückliche, 1424 Ich flohe Hippolyt über Ich wich ihm aus 1426 über Beschuldigung zu schwärzen steht Anklage zu verläumden 1430 Fluchwürdige Verführerin! aus Verworfne,

Schändliche 1431 Laß für mein jammervolles Schickſal ſorgen! aus Laß ſorgen für mein jammervolles Loos! 1432 lohnen nach Verdienſt aus nach Verdienſt vergelten 1436 treibt] zieht 1437 des Frevels eben machen aus zu Frevelthaten bahnen 1438 f. wieder die beiden Faſſungen neben einander. 1440 Geopfert hab ich alles aus Alles hab ich geopfert (aus gethan). Es folgen noch mehrere Versuche, die Worte in den Vers einzurenken. 1441 Große Götter! aus Götter des Himmels! 1441 aus Ihr Götter — Ihr zu dienen, zu gefallen 1442 mein Lohn aus der Preiß

1615 ſah ich ihn,] ſah ich 1625 In tiefem Sinnen folgte er der Straße 1625 Zügel] Zäume 1636 allen aus eiskalt folgt durchstrichen Bis an das Es trat uns eiskalt bis ans Herz hinan, 1639 aus] auf 1647 In Schlangen aus Und krümmt 1657 Zielt aus Dringt 1673 morſch in Stücken] zerſchellt in Stücke 1674 Er ſelbſt verwirrt ſich, ſtürzend, in den Zügeln (aus Zäumen). 1675 meinen] meinem 1677 nach ſahe durchstrichen ihn, 1688 Klaggeſchrey;] Angſtgeſchrey, 1739 Welch aus Und welcher grauſamer aus grauſame 1741 f. Unſchuldig bis Falls! nach Gestrichenem Nimm hin dein Opfer! Freue dich ſeines Falls! In diesem gestrichenen: ſeines Falls aus deines S was vermutlich zu Siegs zu ergänzen ist. 1746 Nicht brauch ichs, aus Ich brauche nicht 1760 er über gestrichenem ſie Nach geraubt gestrichen Was ſie mir nahm, erſezt ſie mir nicht mehr!

---

[867]) Um nicht den Text durch Anmerkungsziffern in jeder dritten, vierten Zeile zu belaſten, werden die Belege zu der Betrachtung von Schillers Überſetzungsverfahren hier in einer einzigen Anmerkung zuſammengefaßt und dabei die einzelnen Punkte in genau derſelben Reihenfolge aufgeführt wie in der Darſtellung. Umgeſtellte Verſe: R. 8 f., 28 f., 111 f., 285 f., 293 f., 418 f., 535 f., 608 f., 651 f., 1103 f., 1246 f., 1249 f., 1345 f., 1607 f.; innerhalb des Verſes: 299, 987. — Weggelaſſene Verſe: R. 21, 25, 97 f., 175, 204, 346 ff., 404, 417, 482, 517, 547, 789, 858, 863, 902, 904 ff., 951, 1341. — Aſyndeta: R. 18, 27, 768, 792, 819, 914 u. ſ. f.; poſitive Form in die negative verwandelt und umgekehrt: R. 103, 152, 336, 376, 465 u. ſ. f.; Tilgung von Wiederholungen: R. 17, 50, 95, 156, 208, 215 u. ſ. f.; Compoſita: R. 422, 642, 1186, 1286, 1360, 1551, 1584, 1606, 1607; nicht immer ſind ſie glücklich gebildet, z. B. 1607 „Qualerinnerung" für mortel souvenir. — Ich zähle 610 Fälle, in welchen genau ein deutſcher Vers einem franzöſiſchen entſpricht, darunter 79, in denen die Überſetzung nicht ganz ſtreng iſt. Die ſchönſten Beiſpiele geben die

Schillerſchen Verſe 40, 211—14, 240, 329, 579—81, 615, 711, 825, 885, 1372, 1376, 1577, 1671; die Verſe 550 und 1471 ſind durch die Correſponſion mit dem franzöſiſchen Text unklar geworden; durch Alexandriner überſetzt ſind die Verſe R. 122, 128, 387, 419, 541, 549, 627, 796, 810, 880, 895, 955, 1059, 1090, 1130, 1215, 1300, 1312, 1401; bei der Überſetzung eines Alexandriners durch einen Quinar iſt übrigens — abgeſehen von vereinzelten ſeltenen Ausnahmen — im Allgemeinen der Unterſchied zwiſchen Goethes und Schillers Verfahren der, daß Jener die erſte Hälfte des franzöſiſchen Verſes umſtändlich überſetzt, und daher der Schluß ſeines Fünffüßlers meiſtens zu kurz gerät, während bei Schiller das Verhältnis umgekehrt iſt. Vgl. „Mahomet“ 434, 896, 785 f., 818 und „Phädra“ 1, 2, 65, 446, 480, 1006 mit den deutſchen Überſetzungen. — Ein Alexandriner durch zwei Fünffüßler übertragen: R. 84, 286, 299, 421, 471, 580, 635 u. ö. Von der Wiedergabe eines franzöſiſchen Couplets durch zwei Quinare zähle ich 189 Fälle; beſonders bemerkenswert ſind die Verſe R. 251—8, bei deren Überſetzung Schiller die Treue oft außer Acht ließ, um nur die Diſtichomythie beizubehalten. Unter den 69 Beiſpielen für Übertragung zweier Alexandriner durch drei Fünffüßler ſind am beſten gelungen: R. 1107 f., 1205 f., 1275 f., dagegen macht ſich bei geringem Inhalt in dieſer Art der Überſetzung die Leere doppelt bemerklich, vgl. R. 638 f. — Belebung des Dialogs: R. 28, 151, 264, 602, 646, 789, 762, 899, 1028 f., 1102 f., 1190, 1386, 1422, 1627; Ausmalung eines Zuſtandes: R. 841 f., 1197, 1227 ff., 1468, 1501 f.; Anwendung einer Sentenz auf den beſonderen Fall: R. 128, 607, 610, 859, 864; Deutlichkeit: R. 28, 202, 359, 384, 496 u. ſ. f.; Vereinfachung: R. 29 f., 64, 206, 210, 318 ff., 364, 582 f., 588, 619, 865 ff., 1500, 1601. — Gallicismen und franzöſiſche Wendungen: R. 8, 85, 717, 1178, 1476; Beiſpiele allzu wörtlicher, ſteifer Übertragung: R. 320, 388, 1218, 1458, 1611. Während Schiller ſinnlich anſchauliche Worte tilgt: R. 4, 69 f., 519, 777, 894 u. ſ. f., ſetzt er ſolche wieder ein: R. 186, 587, 671, 747, 758 u. ö. Während er die Überladung durch Epitheta mildert: R. 751 f., 923, 1100, 1111 u. ſ. w., fügt er ſchmückende Beiwörter ein: R. 171, 190, 249, 442, 470, 701 u. ſ. f. — Racineſche Bilder: R. 304, 310, 425, 469, 508 f., 1007. — Steife Redewendungen gemildert: R. 529, 574, 1290; Galanterie: 59, 102, 118, 137, 270 u. ſ. w.; gloire: 309, 681; Ruhmredigkeit: 1058; Eleganz: 76, 788, 1381; Sorge um Rang und Stand: 268, 326, 529, 572, 684 u. ö.; dafür größere Innigkeit: R. 199, 557, 559 f., 1122, 1221, 1377 f.; Leidenſchaft: 1139, 1149 f.; Namensnennung umgangen: R. 22, 45, 126, 186, 368, 375 u. ſ. f., 80 Fälle; dafür allgemeine Anreden: R. 34, 87, 127,

201, 471 und noch 8 Fälle; die Anreden Seigneur und Madame sind beibehalten: R. 8, 29, 52, 65, 148, 179, 818 und noch in 42 Fällen, getilgt nur 28 mal. — Gesuchte Wendungen bei Racine: 106, 170, 426, 881, 934; Schiller tilgt die Umschreibungen mit pouvoir: R. 7, 58, 93, 620, 887, 1011, 1094, 1160, 1257, 1646; voir: R. 12, 174, 208, 586, 879, 884, 896, 910, 1282; vouloir: R. 62, 330, 616, 999, 1091, 1113, 1439, 1480; c'est que: R. 69, 704, 928, 1310; savoir: R. 115, 433, 1020; ordonner: R. 150; préparer: R. 371; croire: R. 464, 1287; devoir: R. 464, 862; sembler: R. 488, 821; oser: R. 893, 947, 1049, 1108, 1171, 1351, 1428, 1448. Er ersetzt ein Substantivum mit dem Possessivum durch das einfache Personalpronomen: Votre juste crainte: R. 9; ses (nos) pas: R. 16, 408, 928; votre orgueil: R. 61; mes (ses, vos) yeux: R. 155, 290, 486; 545, 576, 913, 1282, 1411, 1417, 1599; mon âme: R. 230, 1078, 1125; mon corps: R. 276; ma flamme: R. 308; sa mort: R. 343, son courage: R. 357; mon audace: R. 493, 1209; son enfance: R. 589; ma honte: R. 669; ma loi: R. 759; vos esprits: R. 828; sa rigueur obstinée: R. 777; tes autels: R. 820; mon zèle: R. 894; sa vengeance: R. 900; vos coups: R. 943; sa dépouille honorable: R. 949; sa haine: R. 993; son pouvoir: R. 1000; cette (sa) main: R. 1060, 1474, 1502; un père: R. 1155; mes voeux: R. 1205; son (mon) coeur: R. 1207, 1844, 1592; sa présence: R. 1465; ma faiblesse extrême: R. 1629.

---

[368]) Vgl. Rob. Boxberger, Archiv für Litteraturgeschichte 9, 560 ff.

[369]) Zu den Aufführungen in Weimar vgl. C. A. Vulpius an Nic. Meyer 20. Mai 1805 (Goethe-Jahrbuch 2, 421). — Berlin: Schiller an Iffland 23. Februar 1805, Teichmanns Nachlaß S. 282. Die erste Aufführung fand am 24. März 1806 statt. Vgl. die Zeitung für die elegante Welt. 1807. Nr. 36. Ifflands Almanach für 1807. Goethe, Hempel 28, 701. — Wien: Totenfeier für Schiller 17. December 1808. Laube, Geschichte des Burgtheaters S. 88 f. Hier in Wien hat sich übrigens die „Phädra", getragen durch eine meisterhafte Darstellung, bis zum heutigen Tag auf dem Repertoire erhalten. — Mannheim: Erste Aufführung 31. August 1809. Dresdener Schillerbuch S. 160. — Hamburg: Erste Aufführung 18. Juni 1810. — Die Kritiken verhielten sich meist sehr zurückhaltend. Der Übersetzung als solcher wurde allgemein das höchste Lob gezollt, doch stellte man das Bedürfnis für eine solche in Frage. Vgl. den „Freimüthigen", hrsg. von Kotzebue und Merkel, 1805 Nr. 200. Neue Leipziger Litteratur-Zeitung 1806. II. Nr. 75. S. 1190 ff. Zeitung

für die elegante Welt 19. Oktober 1805 (Kritik von Aug. Klingemann).

[370]) Hempel 19, 61.

[371]) Recenſion von Stäudlins „Proben einer teutſchen Aeneis". Minor, Aus dem Schiller-Archiv, S. 71 f.

[372]) Die Anforderung, daß dem Künſtler das Gefühl für Wahrheit der Charakterdarſtellung angeboren ſein müſſe, während ihm ſchöne Plaſtik und Rhetorik anerzogen werden könne, ſteht ſcheinbar im Widerſpruch mit dem, was Schiller in dem Aufſatz „Über Anmuth und Würde" ſagt (Werke 10, 85). Dort jedoch verſteht er unter „Wahrheit" die Notwendigkeit einer Übereinſtimmung zwiſchen dem darzuſtellenden Charakter und dem des Schauſpielers, und die leugnet er mit Recht. Wenn er aber zugleich behauptet, die Schönheit der Darſtellung dürfe der Kunſt gar nichts zu danken haben, ſo hat er ſich in dieſem Punkte ſeit ſeiner abermaligen engen Verbindung mit der Bühne bekehrt, obgleich er nie dahin gelangte, wie Goethe, eine ſchöne Darſtellung theoretiſch lehren zu wollen.

[373]) Goethes Tagebücher 18., 25., 29. September 1799; Goethe-Jahrbuch 5, 44; Tagebücher 19.—21. April und 9. Mai 1803.

[374]) Goethe, Hempel 28, 682 ff.; Tagebücher 22.—29. Juli, 14. Auguſt, 11, 18., 25. September und 21. November 1803. — Das Tempo der Deklamation kann man ſich vergegenwärtigen, wenn man davon ausgeht, daß Goethe für die Recitation ſeines Gedichtes „Hans Sachſens poetiſche Sendung" zwölf Minuten rechnete (Brief vom 17. Januar 1828, Teichmanns Nachlaß. S. 265).

[375]) An Gotter 15. September 1777. (Litzmann, Schröder und Gotter, S. 63 f.)

Regiſter.

(Die wichtigſten Citate ſind durch den Druck hervorgehoben.)

Aeſchylus, Eumeniden 112.
André, Komponiſt 298.
Arioſto 156.
Ariſtophanes 156.
Baretti 168.
Baſile, Pentamerone 155, 225 f.
Bandiſſin, Gozzi-Überſetzung 282.
Becker, Schauſpielerin 270.
Beethoven, Muſik zum Egmont 6.
Bellomo, Theaterdirektor 82.
Blum (Carl) 267; das öffentliche Geheimnis 221.
Bode 269.
Bohadin 138.
Böhlendorf 115.
Boie 62.
Bojardo 156.
Boek, Schauſpieler 286.
Bonin, Die Drillinge 269.
Borck, Julius Cäſar 47.
Böttiger 49, 78, 175; Urteil über die Weimarer Macbeth-Aufführung 120; über Goethes Mahomet 324.
Bowyer 49.
Brentano, Liebſeelchen 225 f.; Die luſtigen Muſikanten 226 f.
Buchanan 57.
Bürger, Balladenſtil 69 ff.; Hexenſcenen 62, 69 ff., 125, 299; Macbeth-Bearbeitung 60, 66, 67 ff., 83, 123, 299 f. 302.
Calderon 287; El secreto a voces 221.
Campiſtron, Andronicus 264.
Capacelli 168.
Chélard 298 f.
Chiari 156.
Chodowiecki 298.
Claudius 115, 257
Coleridge 124.
Corneille 266, 277.
Cotta 121.
la Croix (Fr. Pétis de) 148.
Dalberg, Macbeth-Bearbeitung 298 f.
Davenant, Macbeth-Bearbeitung 42 ff., 59, 300.
Destouches, Muſiker 210.
Devrient (Ed.), Macbeth-Bearbeitung 125.
Döbbelin, Schauſpieldirektor 132.
Ducis, Macbeth 292 f., 305.
Düſſeldorff (M. L.), Phädra und Hippolytus 826.
Dyk, Die zwey ſchlafloſen Nächte 219.
Ebert 52.
Eckert (G.) 56.
Ekhof 1.
Eſchenburg 217; über Shakeſpeare 55; Shakeſpeare-Überſetzung 47 ff., 51 ff.; Macbeth-Überſetzung 60, 63, 65, 83 ff. 88, 117, 123, 298.
Euripides 214.
Fiſcher (F. J.) 298; Macbeth-Bearbeitung 60 ff., 63 f., 65, 68.
Fiſcher (Kuno) 206.
La Fontaine 122.

Füßli 121.
Furneß 82.
Garrick 44.
Gellert 122.
Genaſt, Schauſpieler 6, 10, 120, 210 f., 217.
Gleim 164.
Goethe, Annäherung an Schiller 1; Beratungen über Theaterreform 13; Verhältnis zu Schiller 122; Nachgiebigkeit gegen den Weimarer Hof 324; beeinflußt von der franzöſiſchen Litteratur 246; ſowie von Humboldts Pariſer Brief 12 f., 15; Direktion des Weimarer Theaters 1 f. 10, 82, 285 ff.; Theaterſchule 286; dramatiſcher Dialog 9, 238; der Vers im Drama 87, 285; Metrik 98; beſpricht metriſche Fragen mit A. W. Schlegel 285 und J. H. Voß 286; Tempo der Deklamation 335; Scheidung von Tragik und Komik 211. — Urteile über die franzöſiſche Revolution 258; über Poeſie der Epigonen 45; über das Überſetzen aus fremden Sprachen 283; über Epos und Drama 11; über das deutſche Theater 8, 144; über das Weimarer Theater 119, 287 f., 291; über Schillers dramaturgiſche Thätigkeit 129; über Schillers Egmont 8, 8; über den Aufbau Shakeſpeareſcher Stücke 118 f.; über Wielands Shakeſpeare-Überſetzuug 51; über Schillers Nathan 133; über Gozzi 216 f.; über Du Haldes Beſchreibung Chinas 199; über Schillers Turandot 210; über Schillers Rätſel 211. — Anteil an Schillers Wallenſtein 12; Intereſſe für das alte engliſche Theater 83; Anteil an Schillers Macbeth 83, 120, 284, 306; Regiebemerkungen zum Macbeth 119 f.; Sympathie für Leſſings Nathan 132 f., 144; Anteil an Schillers Nathan 133, 142, 144, 284; Möglichkeit eines Anteils an Schillers Turandot 216; Anteil an den Proben zu Turandot 217.
Propyläen 13; Recenſionen aus der Frühzeit 57; Rede zum Shakeſpearetag 246; Regeln für Schauſpieler 286; Sprüche in Proſa 144, 288; Tag- und Jahreshefte 287.
Gedichte:
Hans Sachſens poetiſche Sendung 335.
Hermann und Dorothea 77.
Rätſel vom Schalttag 211.
Dramen:
Bürgergeneral 230.
Egmont 2 ff., 11, 284, 323 f.
Elpenor 199.
Fauſt 87, 177, 248.
Großkophta 253.
Iphigenie 252, 260, 287, 309.
Jahrmarktsfeſt von Plundersweilern 246.
Natürliche Tochter 287.
Romeo und Julia 284.
Stella 9, 309.
Taſſo 132, 287.
Triumph der Empfindſamkeit 222.
Voltaire-Überſetzungen 271, 273 ff., 280 f.
Mahomet 13, 247 ff., 257, 262, 266, 284 f.
Tankred 247 f., 255 ff., 284.
Goldoni 156 f.
Gotter 173; Intereſſe für Gozzi 218; Das öffentliche Geheimnis 220 f.; das tartariſche Geſetz 320; Merope 242 ff., 248 f., 262, 271, 274.
Gozzi (Carlo), perſönliche Bekanntſchaft mit Werthes 168; Märchenſchauſpiele 155 ff.; Ragionamento zu den Fiabe 157; Charakter der Fiabe 283; Verwendung der Masken 215 f., 223.
L'amore delle tre melarance 155, 157, 217, 222 ff., 225 f.; L'augellino belverde 198, 225; Il Corvo 162, 222; La donna

serpente 198, 321; Doris 218; I pitocchi fortunati 198 f., 219, 225; Il re cervo 321; Turandot 155, **158 ff.**, 222, 224, 310, 318; Zeim 219, 224; Zobeis 316.
Gozzi (Gaspare) 162 f.
Gries 287.
Grüner, Schauspieler 286.
Gurney, englische Bearbeitung von Schillers Turandot **208 ff.**
Hagedorn 122 f.
Du Halde 199 ff.
Hasb Kjöh Tschwen 199 ff.
Hehn 124.
Heinz der Kelnacre 148.
Heyse, Die glücklichen Bettler **231 ff.**
Herder 49; Urteil über Wielands Shakespeare-Übersetzung 50.
Herder (Caroline) 325.
Herzfeld, Schauspieler 269.
Hoffmann (E. T. A.) 214, 222
Horn (Franz) 221.
Humboldt (W. v.), Pariser Brief vom August 1799 **12 ff.**, 247, 268, 266.
Hunter 82.
Iffland 1, 121, 221, 256, 261, 267 f. Iffland als Darsteller 10 f.; Gastspiele in Weimar **2 ff.**, 10, 12; Urteil über Schillers Turandot 212; Stil seiner dramatischen Werke 173; die Aussteuer 229; Figaro in Deutschland 230.
Immermann, Macbeth-Bearbeitung 125.
Jacobi (J. G.) 164.
Johnson 52, 54 f., 117.
Kleist (H. v.), Robert Guiskard 117.
Klinger, Simsone Grisaldo **217 f.**, 227.
Klopstock, Messias 34; Adam 163; Hermanns Schlacht 309.
Knebel 247; Denkschrift über die deutsche Litteratur 318; Urteil über Goethes Mahomet 324; über Schillers Turandot 213 f.; Epigramm auf Euripides und Schlegel 214.
Koch (J. K.) 296.
Köhler (R.) 198.
Körner 2, 11, 80, 118, 121, 144, 174 f.; Urteile über Schillers Macbeth 122; über Schillers Turandot 213; über Schillers Übersetzungen Picardscher Lustspiele 326; über Schillers Gedicht „An Goethe" 324.
Kotzebue 15, 221, 267 f.; Expectorationen 292; Menschenhaß und Reue 230.
Laube 124, 286.
Lebrun 267.
Lee, Macbeth-Bearbeitung 296.
Lessing (G. E.), Schillers Verhältnis zu Lessing **129 ff.**; Interesse für Gozzi 217; Anteil an Eschenburgs Shakespeare-Übersetzung 52. — Urteile über Wielands Shakespeare-Übersetzung 51; über Voltaires Merope 242. Hamburgische Dramaturgie 242; Ernst und Falk 142; Emilia Galotti 57, 129; Nathan der Weise **127 ff.**, 284; Metrik 98; Stil 135, 143; Dialog 238.
Lessing (K.) 217.
Maffei 205.
Magrini 161, 214.
Malone 303.
Mecour, Schauspielerin 286.
Milton, Macbeth-Bearbeitung 41 f., 58 f.
Mommsen (Tycho) 124.
Montagu (Mrs.) 53.
Moreto, El desden con el desden 162, 180.
Murr 199 ff.
Musset (P. de) 177.
Napoleon I, in Erfurt 13; Urteil über Voltaires Mahomet 253.
Neefe, Componist. 298.
Nouseul, Schauspielerin 298.
Picard, Lustspiele 282; Médiocre et rampant **267 ff.**; Encore des Ménechmes **268 f.**
Platen 118.
Pope 33, 52.
Pörschke 72.
Racine 266; Britannicus **269 f.**; Mithridates **264 f.**, 269; Phädra **264 ff.**, 269, **270 ff.**, **326 ff.**

Rietz, Componiſt 125.
Ritzenfeldt, Schauſpieler 193.
Rowe 49.
Rouget de l'Isle, Macbeth-Bearbeitung 293 f., 305.
Sacchi, Schauſpieler 156, 158, 216.
Sachſen-Weimar,
Anna Amalia 246.
Carl Auguſt 143 f., 246 f., 267, 324.
Luiſe 210, 247, 269.
Schelling 122.
Schiller, Annäherung an Goethe 1; Anweſenheit bei Ifflands Gaſtſpiel in Weimar 2 ff.; Überſiedelung nach Weimar 15, 83; Reiſe nach Dresden 174; Totenfeier 280.
Beratungen über Theaterreform 13; Verhältnis zu Leſſing 129; Wirkung von Humboldts Pariſer Brief 15; ſteht unter Einfluß Shakeſpeares 7, 74 ff.; begrüßt Schlegels Shakeſpeare-Überſetzung 84; Schiller und die Antike 112; über Epos und Drama 11; der Vers im Drama 87 f., 285; Verskunſt 105; Definition der Tragödie 6 f.; Scheidung von Komik und Tragik 211; dramatiſcher Stil 12, 80 f., 87 ff., 126; Dialog 9, 288; Pläne zur Bereicherung der deutſchen Bühne 11; Bearbeitung fremder Dramen 15; Bearbeitung von Shakeſpeares Hiſtorien 83:

Braut von Messina 112, 279.
Braut in Trauer 314 f.
Britannicus 269 f.
Bürgergeneral, Fortsetzung des Goetheschen, 231.
Don Carlos 98, 100 f., 263 ff., 269; Einfluß des Nathan 130.
Egmont 2 ff., 284, 323 f.
Fiesco 129.
Hermanns Schlacht 309.
Iphigenie 309.
Jungfrau von Orleans 112.
Kabale und Liebe 129, 192.
Macbeth 20, 60, 74, 82 ff., 284; Veranlassung 82; Entstehung 83; Hülfsmittel 83 ff.; Einfluß des englischen Textes 85 f.; Metrik 87 ff., 92 ff.; Stil 88 ff.; Aufführung 83.
Maria Stuart 82, 102.
Nathan der Weise 127 ff., 284; Goethes Einfluß 133, 142; Aufführungen 143 f.
Phädra 117, 235 ff., 242, 263, 270 ff., 332 ff.; das Manuscript 327 ff.
Picardsche Lustspiele 282.
Neffe als Onkel 268 f.
Parasit 267 ff.
Phönicierinnen 93.
Räuber 75 f., 79; Einfluß des Nathan 130.
Rosamund 314 ff.
Semele 130.
Stella 9, 309.
Tell 4, 75, 88, 279; Einfluß des Macbeth 125.
Turandot 96, 117, 174 ff., 221, 227 f., 231, 233, 280.
Wallenstein 2, 11 f., 75, 82, 115, 206, 279 f., 282, 287; erste Aufführung 12; dramatischer Stil 80 f., 88 f., 105; Metrik 87, 92 ff.; Einfluß des Egmont 11 f., des Macbeth 76 ff., des Nathan 130; Einfluß auf die Macbeth-Bearbeitung 88 ff., 105 ff.
Warbeck 174.
Schink 313; Macbeth-Bearbeitung 299; Urteil über Schmidts Hermannide 193; über Schillers Turandot 193.
Schlegel (Aug. Wilh.) 118 f., 175, 214; Einfluß auf Schillers Metrik 97 ff., auf Goethes Metrik 285; dramatische Jamben 124; Abhandlung über den Versbau 97; Briefe über Poesie, Silbenmaß und Sprache 98; Etwas über William Shakspeare 98; Wiener Vorlesungen (1808) 99; Shakespeare-Übersetzung 84, 86 f., 98 f., 101; Übersetzung des Hamlet 124; Fragment einer Macbeth-Übersetzung 122 f.; Urteile über Schillers Macbeth 123; über Gotters Merope 243.
Schlegel (Caroline) 122 f., 175, 192, 213, 324 f.
Schlegel (Friedrich) 211, 307.
Schleiermacher 105, 123.
Schmidt (Friedr. Ludw.), Schauspieler 59, 124, 132, 232.
Schmidt (Joh. Friedr.) 312; Hermannide 169 ff., 193.
Schröder (Friedr. Ludw.) 1, 172, 232; Verhältnis zum Hamburger Publikum 62 f., 313; Interesse an Lessings Nathan 132; Urteil über Schmidts Hermannide 173, über den Weimarer Bühnenstil 286; Macbeth-Bearbeitung 60, 62 ff., 73 f., 299; Juliane von Lindorak 218; die Strafe im Abgrund 218 f.; die glücklichen Bettler 219.
Schuch, Theaterdirektor 59.
Seidel, Komponist 121.
Siddons, Schauspielerin 44.
Sievers, König Hirsch 321.
Simrock 124.
Shakespeare 237, 257, 287; in in Deutschland seit der Mitte des 18. Jahrhunderts 56; Technik 3; Tragik und Komik 115; Stil 66, 81; Dialog 238; Bilder 88; Versbau 98 ff., 105; Reime 102; Clowns 217, 227;

Kaufmann von Venedig 147
Königsdramen 83.
Lear 20 f., 58 f., 63.
Macbeth 17 ff., 20 ff., 227, 251, 284; in Weimar 82 ff.
Othello 63, 325.
Perikles 148.
Richard II 63.
Richard III 35, 58.
Romeo und Julia 142, 284.
Sommernachtstraum 49.
Sturm 49.
Sophokles 77, 81.
Spiker 121.
Spohr 121.
Staël (Frau von) 269.
Staunton 174.
Stegmann, Komponist 67.
Stein (Frau von) 86.
Stephanie (d. J.), Macbeth-Bearbeitung 56 ff., 63, 66, 68.
Streckfuß, Zeim 228; Die zwey Geheimnisse 228 f.
Steevens 52.
Stüve 326.
Tacitus 270.
Talma 18 f.
Tasso 156.
Theobald 54.
Tieck (Dorothea) 124 f.
Tieck (Ludw.) 286; Interesse für Gozzi 222 ff.; Das Ungeheuer 225; Blaubart 228; Der gestiefelte Kater 223 ff.; Prinz Zerbino 222 ff.
Tirso de Molina 57 f.
Treitschke, Zobeis 229 ff.
Ugoni 214.

Berlin 175; Publikum 212; Aufführungen des Macbeth 121; des Hamlet (1803) 124; des Nathan (1788) 132, (1802) 144; Gozzischer Stücke 219; von Schmidts Hermannide 178; von Schillers Turandot 212; von Goethes Tankred 256; von Schillers Übersetzungen Picardscher Lustspiele 326; von Schillers Phädra 334.
Biberach, Wielands Aufenthalt 48.
Danzig, Theater 59.
Dresden 175; Theater 175; Aufführungen des Egmont 291; des Macbeth 121, 298, 306 f.; von Schillers Turandot 212 f.
Düsseldorf, Aufführung des Macbeth 125.
Erfurt 13, 164.
Frankfurt a./M., Theater 10; Aufführung des Macbeth 121.
Gotha, Theater 218.
Hamburg, Macbeth-Manuscript 67; Preisausschreiben (1775) 172; Publikum 62 f., 66 f. 313; Theater 62 f.; Bearbeitung von Schillers „Neffe als Onkel" 268 f.; Aufführungen des Macbeth 67, 306; Figuren von Lessings Nathan im Maskenzug (1789) 132; Aufführungen des Nathan 144; Gozzischer Stücke 218 f.; geplante Aufführung von Schmidts Hermannide 173; Aufführungen von Schillers Turandot 212 f.; von Schillers Übersetzungen Picardscher Lustspiele 326; von Schillers Phädra 334.
Jena, Schillers Aufenthalt 2; Goethes Aufenthalt 18, 247; Publikum 15, 120.
Karlsruhe, Aufführung des Macbeth 125.
Köln, Aufführung des Nathan 132.
Leipzig, Theater 175; Aufführungen Gozzischer Stücke 219.
Magdeburg, Aufführung des Nathan 132.
Mainz, Aufführung des Egmont 291.
Mannheim, Manuscript von Schillers Egmont 323 f.; Theater 1 f.; Aufführungen des Egmont 291; des Nathan 144; des Macbeth 121; der Phädra 334.
München, Aufführung von Schmidts Hermannide 173.
Nürnberg, Wallenstein-Manuscript 78.
Paris, Theater 12 ff.
Preßburg, Aufführung des Nathan (1785) 132.
Rostock, Theater 59.
Stuttgart, Manuscript von Schillers Macbeth-Bearbeitung 89 f., 92, 107, 116, 120 f., 303 f.; Theater 11; Aufführung des Macbeth 121.
Venedig 156; Lessings Aufenthalt (1775) 217; Publikum 157, 158 ff.; Theater 157.
Weimar 174 f.; Pflege des Dramas 269; Liebhabertheater 216; Interesse des Hofes für das französische Drama 246, 324; Publikum 15; Theater 1 ff., 9 ff., 12, 15, 119 f., 287; Bühnenstil 285 ff.; Aufführungen des Macbeth 82, 119 f.; das Nathan 132, 143 f.; Gozzischer Stücke 217, 319; von Schillers Turandot 210 f., 213; von Gotters Merope 242; von Schillers Übersetzungen Picardscher Lustspiele 325; von Schillers Phädra 280, 334; Schillers Totenfeier 280.
Wien, Preisausschreiben (1777) 172; Publikum 57; Aufführungen von Schmidts Hermannide 173; von Schillers Phädra 334.

Druck von J. F. Starcke in Berlin.

Verlag von Wilhelm Hertz (Besserſche Buchhandlung)
in Berlin W., Behrenſtraße 17.

Herman Grimm, Unüberwindliche Mächte. Roman. Zweite Auflage. 2 Bände. geh. 10 M. 50 Pf.

Herman Grimm, Goethe. Vorleſungen gehalten an der Kgl. Univerſität zu Berlin. Vierte, durch einen Vorbericht vermehrte Auflage. 1887. geh. 7 M., gebd. in Leinwand 8 M. 20 Pf., gebd. in Halbkalbleder 10 M.

Carl C. T. Litzmann, Emanuel Geibel. Aus Erinnerungen, Briefen und Tagebüchern. 1887. geh. 4 M., gebd. 5 M.

Otto Brahm, Schiller. Bd. I. 1888. geh. 4 M., geb. 5 M.

Goethes und Carlyles Briefwechſel. 1887. geh. 6 M., gebd. 7 M. 20 Pf., gebd. in Halbfranz 9 M.

Goethes Briefe an Sophie von La Roche und Bettina Brentano nebſt dichteriſchen Beilagen, herausgegeben von G. von Loeper. Zum Beſten des in Berlin zu errichtenden Goethe-Denkmals. geh. 6 M.

Goethes Briefwechſel mit einem Kinde (Bettina von Arnim). Seinem Denkmal. Vierte Auflage. 1890. geh. 6 M., gebd. in Leinwand 7 M., gebd. in Halbkalbleder 9 M.

Die Günderode. (Abdruck der Ausgabe von 1840.) Preis 4 M., gebd. in Leinw. 5 M.; in Halbkalbleder 7 M.

Jugenderinnerungen eines alten Mannes (W. von Kügelgen). Dreizehnte Auflage. Volksausgabe. Eleg. geh. 3 M., in Leinwand gebd. 4 M.

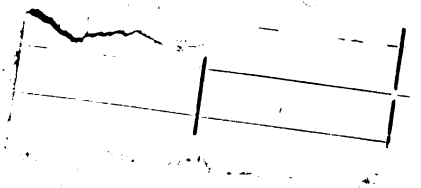
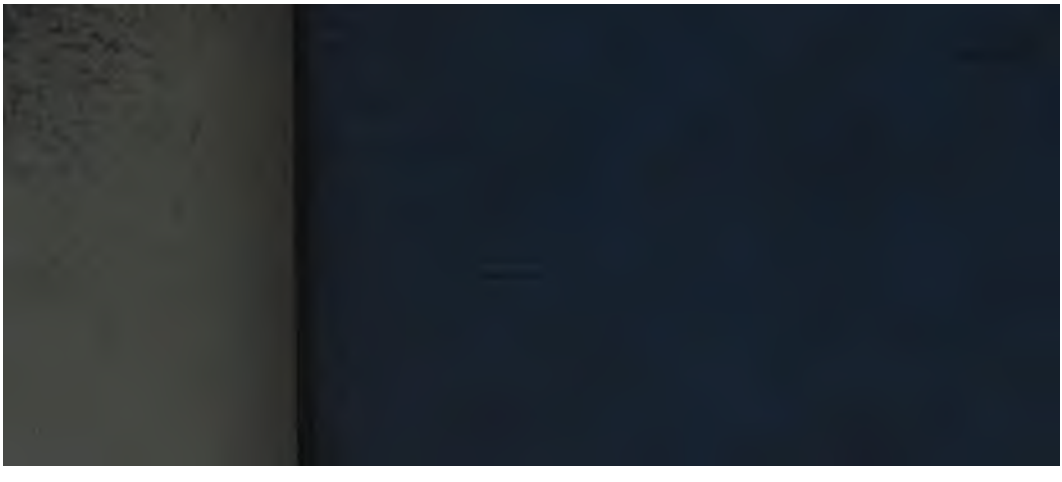
Paul Schlenther, Frau Gottſched und die bürgerliche Komödie. Ein Kulturbild aus der Zopfzeit. geh. 5 M., gebd. 6 M.

Carl C. T. Litzmann, Fr. Hölderlins Leben. In Briefen von und an Hölderlin. Mit einem Bilde der Diotima. 43½ Bg. 1890. geh. 10 M., gebd. in Leinwand 11 M., gebd. in Halbkalbleder 13 M.

Julian Schmidt, Geſchichte der deutſchen Litteratur von Leibniz bis auf unſere Zeit. (Wird 5 Bände umfaſſen.) Bd. I bis III. 1886 und 1887. Preis jedes Bandes geh. 7 M., gebd. in Leinwand 8 M., gebd. in Halbkalbleder 10 M., Bd. IV, 1889. geh. 8 M., gebd. in Leinwand 9 M. 20 Pf., in Halbkalbleder 11 M.

Louiſe Seidler. Erinnerungen und Leben der Malerin Louiſe Seidler (geb. zu Jena 1786, geſt. zu Weimar 1866). Aus handſchriftlichem Nachlaß zuſammengeſtellt und bearbeitet von Hermann Uhde. Zweite, umgearbeitete Aufl. geh. 7 M.

M. Freiherr von Waldberg, Die Deutſche Renaiſſance-Lyrik. 1888. geh. 4 M. 60 Pf., geb. 5 M. 60 Pf.



JUN 3 - 1927